L'EDUCATION MUSICALE



Nº 377
Avril 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**290 F**	**350 F**
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	**320 F**	**385 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	**75 F** PORT INCLUS	**90 F** 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	**500 F**	**600 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1991
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

46e Année AVRIL 1991 n° 377

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

LES RENCONTRES INTERNATIONALES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DE METZ

Bien des festivals de musique contemporaine ayant disparu, on peut s'étonner de la bonne santé de celui de Metz : plus de 500 persones à chaque concert, hors de tout cadre touristique ou vacancier, la 19° édition ayant eu lieu du 15 au 18 novembre derviers. Son directeur, Claude LEFEBVRE (1) en donne plusieurs explications ainsi résumables :

1 – je suis compositeur; une activité de ce genre ne doit pas être confiée à des administrateurs mais à des spécialistes;

2 – je tente une entreprise de décentralisation, cherchant à créer à Metz un lieu d'accueil et de rencontre des compositeurs actuels, donc un foyer vivant et dynamique;

3 – il conviendrait de rejeter l'expression *"musique contemporaine"* (qui a fait, et fait encore beaucoup de tort, tout en ne correspondant plus à la réalité) pour la remplacer par *"création musicale"*, car il est nécessaire et urgent d'intégrer le compositeur dans la société, afin de créer un courant de dynamisation sociale de la création musicale.

Ce dernier point se vérifie pleinement dans la programmation de ces 19° rencontres. Peu de valeurs très sûres (Ligeti, Nono) et beaucoup d'actualité : 15 créations mondiales et 5 créations françaises en 8 concerts (2) concentrés sur 4 jours, avec de gros risques misés sur des compositeurs parfois jeunes et inconnus. Plus, diverses interwiews réalisées au CERM (3) et une grande facilité de contact avec les compositeurs. Ce qui, à travers une tentative de synthèse de ces 19° rencontres, permet de tirer un bilan d'ensemble des évolutions les plus récentes.

Il se confirme que **la musique sérielle** fait désormais partie des acquis historiques. Seul peut-être *Jacques Lenot* en a encore fait usage dans son *Trio* (cor-violoncelle-piano) conçu pour un ensemble difficile (cf. Brahms et Ligeti). Nous avons nettement préféré, malgré certaines longueurs, son *Tombeau de Henri Ledroit*, riche et sensible Requiem dédié au chanteur précocement disparu, et subtilement dirigé par l'inattendu Philippe Herreweghe.

De même, **la musique électroacoustique** semble subir une crise d'identité, du moins au niveau des concerts, chacun pouvant très facilement en écouter ailleurs, ne serait-ce que chez soi, dans d'excellentes conditions de confort. De plus, l'hommage à Nono (disparu en 1990) restituant une oeuvre pour piano et bande de 1976, a révélé une cruelle réalité : cette musique a vite et mal vieilli. Les techniques en semblent archaïques et le pianiste, bridé par la bande, n'a pu s'épancher librement. Pour prendre une comparaison, le débat toujours actuel sur l'interprétation de la musique baroque inclut des arguments de sensibilité, de choix d'instruments, de style, de goût et d'exécution. Tout ceci est impossible en électroacoustique : il existe LA bande, immuable, inadaptable, intransformable. Elle ne laisse qu'un seul choix : accepter - rejeter, à l'exclusion de toute adaptation aux évolutions du goût, de la connaissance ou des techniques.

Il n'y a donc pas eu d'oeuvre électroacoustique pure dans ce festival. Par contre, hormis l'échec de Nono déjà cité, deux oeuvres associant une bande à des instruments ont été créées. *Comme un Silène entr'ouvert* du canadien *Denys Bouliane* propose une bande faite à partir des parties instrumentales, d'où une expression contrapuntique entre deux groupes instrumentaux dissociés et la bande; fort heureusement, l'argument descriptif et les qualités de la partition ont su tenir l'auditeur en haleine, car ce n'est assurément pas la direction mécaniquement métronomique de Robert Platz, certes basée sur deux métriques différentes, qui su introduire le moindre soupçon de

---

1 – Voir les numéros 367 (P. 21 sq) et 369 (p. 46) de notre revue (avril et juin 90). Nous y avions proposé l'analyse d'une oeuvre de Claude Lefebvre intitulée Vallée, et présenté ses activités de directeur du CERM et de directeur de ces Rencontres de Metz.

2 – En réalité, il y a eu 10 concerts. mais nous excluons ici le "concert jeune public" qui proposait une partie du programme de l'un de ces 8 concerts, ainsi que le concert de clôture donné par l'ONJ (Orchestre National de Jazz) et qui ne présentait pas de "programme". Et pour épuiser d'emblée le sujet, disons que ce dernier concert nous a assommé de virtuosité et de décibels, avec un jazz très archaïque et surtout très ennuyeux (lorsqu'il n'allait pas jusqu'à flirter avec le rock'n roll); seul un fabuleux solo de clarinette, proposant des sonorités totalement inédites et du plus grand intérêt, a sauvé ce concert que nous jugeons indigne de ces rencontres.

3 – Cf. note n°1. CERM : Centre Européen pour la Recherche Musicale, 2 rue du Paradis, 57000 Metz. Bibliothèque, parthothèque, discothèque, studio, matériel électroacoustique, cours, ateliers divers.

musicalité ou de phrase. Il n'en reste pas moins vrai qu'une question de fond se pose : est-ce R. Platz qui est sans âme, ou est-ce la rigueur d'une bande qui interdit à un chef de de s'exprimer?...

Ces difficultés ne sont point apparues, malgré une démarche analogue mais effectuée en sens inverse, dans *L'Orgue de Nemo* de *Mesias Maiguashca*. Partant d'une bande déjà créée, Maiguashca a ajouté une partition d'orgue qui, tour-à tour, doublait ou enrichissait les sonorités, tout en prenant une part décisive dans le résultat d'ensemble. Avec une réelle sensibilité, le compositeur a su traduire une vision imaginaire du son de l'orgue utilisé par Nemo sur le Nautilus, décrit dans les " 20000 lieues sous les mers".

Mais surtout, ce qui nous a fait le plus plaisir a été de constater que le négativisme borné des pontes de "la contemporaine" a disparu : aucun concert provocation, aucun propos péremptoire de rejet des traditions, etc... Il semblerait même qu'après cette phase de rupture brutale, nous assistions maintenant à une sorte de **redéfinition d'un langage commun** à de très nombreux compositeurs, comme le fut celui de la tonalité. Et non seulement ce langage tend à s'uniformiser (4) mais, en plus, de très ouvertes références au passé se perçoivent nettement à l'audition. Ainsi, Denys Bouliane fait usage et citation de thèmes grégoriens dans son *Silène entr'ouvert*; de plus, il s'est inspiré, tout comme *Guy Reibel* dans *Rabelais ou la Naissance du Verbe* de nos Gargantua et Pantagruel renaissants. L'organiste hongrois *Zsimond Szathmary* a créé un *B.A.C.H. pour grand orgue*. La splendide *3° Symphonie d'Oliver Knussen* propose une orchestration de grande tradition française (Roussel, Dutilleux). Le merveilleux *Urjammer* de *Roger Tessier* nous semblait issu du langage post-romantique allemand (Wagner, Mahler, R. Strauss) et le *Concerto pour piano* de *Ligeti*, l'un des grands succès de ces rencontres, du style de Bartok. Mais le lecteur ne doit pas se méprendre : il s'agit d'influences, mûries et assimilées dans une pensée très actuelle, ajoutant sans doute une note de sensibilité et de musicalité et surtout facilitant ainsi l'accès de ces oeuvres à un public très élargi. Et ces qualités sont aussi apparues dans des pages sans référence apparente. Ainsi avons-nous beaucoup apprécié *Sen IV* pour orgue du jeune compositeur japonais *Toshio Hosokawa*, authentique chef d'oeuvre à notre sens, ou encore les *Sillages de Tristan Murail*, en création française.

Une "fausse note" pourtant dans cette accumulation de plaisirs sonores : le jeune *Bernfried Pröve* a encore jugé utile de rédiger dans le programme un texte parfaitement indigeste (abus de termes rares, phrases interminables, surcharges de tirets-parenthèses-guillemets, etc...) et dont la musique fut l'exact reflet : ce jeune homme n'a pas grand chose à dire et, surtout, ne sait pas le dire. Espérons que les sifflets qui saluèrent ses baratins écrivaillants et sonores le conduiront à méditer sur le fait qu'un public n'a pas pour rôle de rester béat devant de stériles velléités, ni devant de maladroites tentatives de les dissimuler, mais attend, tout simplement, d'entendre un musicien, et, de surcroit, doté d'inspiration et de maîtrise.

Une autre évolution caractéristique semble être la **théâtralisation des concerts**. En particulier les oeuvres de *Vinko Globokar* associent des déplacements de musiciens à l'exécution, ce qui favorise une lecture visuelle de l'oeuvre. Mais surtout, dans le *Rabelais* déjà cité de *Guy Reibel*, nous avons vu 3 percussionnistes parler, mimer, chanter, jouer (au sens théâtral) et interpréter tout à la fois. Dans un style dramatique proche des farces médiévales, sur un texte époustouflant de Rabelais, Reibel nous a proposé un grand chef d'oeuvre d'analyse littéraire en musique, exalté par l'extraordinaire talent du Trio Le Cercle.

D'autre part, Guy Reibel s'interrogeant peut-être sur sa carrière passée d'électroacousticien, est en train d'inventer **des instruments nouveaux**. Le premier d'entre eux, intitulé avec humour *surface légèrement sphérique*, ressemble à un gros champignon dont la face supérieure propose des dégradés colorés. Par simple toucher, l'instrument émet des sonorités variables, d'inspiration électronique. Mais surtout, il réinvente la nécessité de la présence de l'exécutant, du geste, du contact direct avec la source sonore, même dans un cadre électronique. On se réjouira de cette évolution et nous attendons avec intérêt les inventions promises qui doivent suivre.

Soulignons aussi le regain d'intérêt pour **la création symphonique** (3 concerts fort riches) avec un concept très raffiné hérité de la tradition française : les compositeurs ont prouvé que les ressources de l'orchestre sont loin d'être épuisées. Mais cet enthousiasme est vite tempéré par la difficulté à faire jouer (et celle, plus grande encore, à faire rejouer) le répertoire symphonique actuel, ce qui freine sans doute beaucoup cet engouement.

Enfin, les analystes se réjouiront du fait que, solfégiquement, les transcriptions individuelles, fréquentes jusque dans un passé récent, font désormais place à une **universalisation de la notation**. Nous pensons qu'il s'agit d'une évolution décisive, propre non seulement à faciliter la divulgation, mais aussi, et peut-être surout, à engendrer l'enseignement de ce nouveau solfège. C'est la condition qui

4 – S'agissant d'un compte-rendu, nous ne développerons pas ici les caractéristiques de cette "nouvelle tonalité". Mais nous projetons de le faire, au moins dans ses grandes lignes, dans un futur peu éloigné.

autorise l'espoir d'assister à cette "progression" tant attendue des conservatoires, tout en mettant fin par ailleurs à certaitns pseudo-langages, qualifiés de pédagogiques, et dont le mauvais goût n'avait d'égal que la totale absence de réalité dans les univers sonores passés ou actuels.

Et puisque nous avons parlé de pédagogie, saluons le **"concert jeune public"** destiné à des scolaires (collèges, lycées), pour rendre grand hommage à nos collègues messins : l'attitude, l'attention, l'intérêt de leurs élèves, face à des oeuvres difficiles, a révélé un acquit culturel certain dans les langages actuels, ce qui a suscité notre confraternelle admiration.

Rendons enfin hommage aux **interprètes** ayant marqué ces rencontres d'un talent exceptionnel : le chef Lothar Zagrosek, l'orchestre de l'Opéra de Lyon, le pianiste Gerhard Oppitz et le Trio Le Cercle (percussions).

Les 20° Rencontres auront lieu à Metz **du 14 au 17 Novembre 91.** Nous en présenterons la programmation... dès que nous la recevrons ! Et si cette dernière confirme la qualité de celle de 90, si l'organisation très étudiée continue à favoriser cette ambiance et ces contacts, nul doute que ce festival saura s'imposer encore davantage à l'échelon international.

Jean-Marie THIL

Notre Supplément Iconographique

Thé à l'anglaise chez le prince de Conti
Peinture à l'huile de Michel Barthélémy Ollivier
(Musée du Louvre)

Ce célèbre tableau date de l'été 1766, probablement au mois de juin, lors du deuxième séjour parisien de Mozart.

Léopold et ses enfants Nannerl et Wolfgang avaient quitté Salzbourg le 9 juin 1763 pour une tournée qui fut le plus long voyage de Mozart puisque la famille ne fut à nouveau réunie que le 29 novembre 1766, après trois ans, cinq mois et vingt jours d'absence.

Le tableau montre bien le rôle de singe savant que Léopold fit jouer à son fils...

Mozart au clavier semble s'apprêter à accompagner le chanteur Pierre Jélyotte en train d'accorder sa guitare.

La scène se déroule dans le palais du Grand-Prieur de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, sis dans l'enclos du temple à Paris. Cet enclos s'étendait sur une grande partie des actuels 3° et 4° arrondissements. On sait que les Templiers, dissous en 1312, furent remplacés par les Hospitaliers de Saint-Jean. Le palais du Grand-Prieur de France de cet ordre a été reconstruit par Mansart.

Le Grand-Prieur chez qui joua Mozart est Louis-François de Bourbon, prince de Conti (1717-1766; il mourut en août, quelques semaines après la visite de Mozart), brillant esprit et non moins brillant militaire, protecteur de Rousseau et de Beaumarchais. Son chapelain était l'abbé Prévost, l'auteur de *Manon Lescaut* (1731). Ses aventures fémines furent nombreuses; il conservait une bague en souvenir, après sa mort, on en aurait retrouvé près de 4 000 dans un tiroir, mais il a dû en rajouter...

La belle assemblée participe à l'anglomanie de l'époque : jardins à l'anglaise, consommation de thé, etc.

Le chanteur, instrumentiste et compositeur Pierre Jélyotte (1713-1797), à la voix de ténor très vaillante dans les aigus, était la coqueluche de la cour et des création d'oeuvres de Rameau : *Les Indes galantes* (1735); *Dardanus* (1739), *Naïs* et *Zoroastre* (1749) ou à celle du médiocre *Devin de village* (1752) de Jean-Jacques Rousseau. C'est avec *Castor et Pollux* (1755) de Rameau qu'il fit ses adieux officiels, mais il continua de se produire dans les fêtes de la cour et dans les salons. Le tableau le montre lors d'une de ses dernières apparitions en public, avant qu'il ne se retire dans son Béarn natal.

Philippe ZWANG
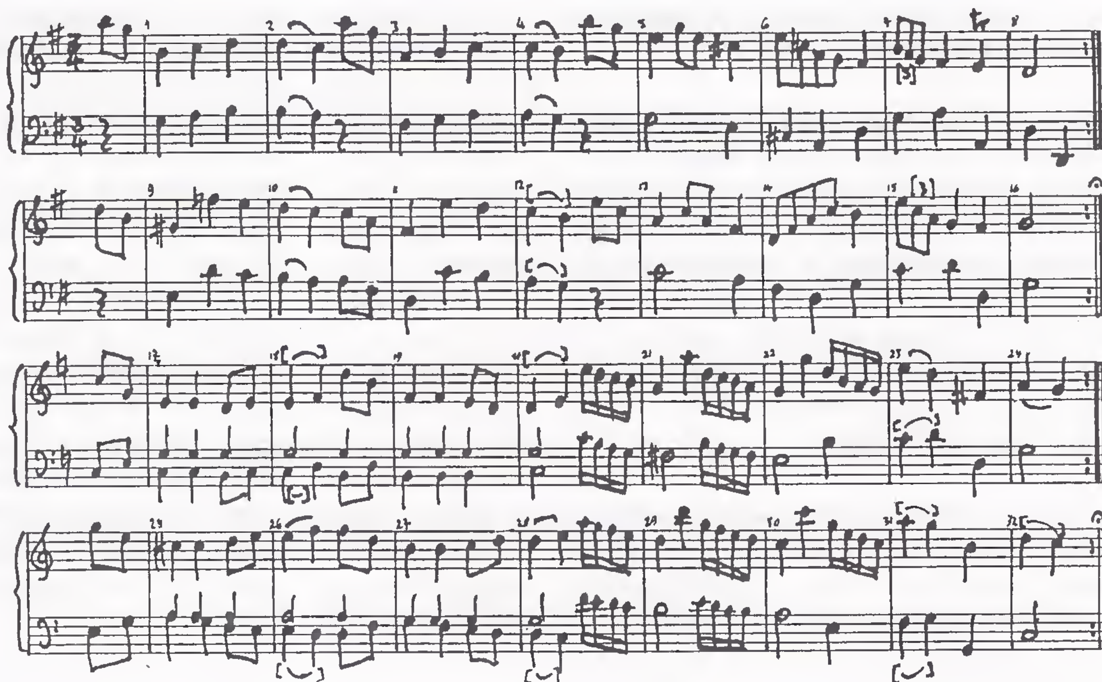
K1
Petit Menuet deviendra Grand

par **Philippe A. AUTEXIER**

Le premier manuscrit connu de Mozart, un menuet en sol avec trio en ut (K 1), peut donner matière à un travail pédagogique varié et approfondi avec de jeunes enfants (du cours moyen à la troisième). Il offre un excellent support pour développer la reconnaissance des périodes musicales (composées ici de 4+4 mesures), celle des cadences parfaites (à la fin de chaque période), et l'étude de l'anacrouse. C'est par ce dernier aspect qu'il est souhaitable de commencer, en montrant comment la suppression des premières notes, avant le temps fort, change le caractère d'une mélodie. Sans en prononcer les paroles, on peut chanter à titre d'exemple "Sur le pont d'Avignon", mais en supprimant les deux premières notes ("sur le" = anacrouse). Aussitôt, la mélodie devient plus douce, moins dynamique, moins dansante. L'anacrouse est donc une sorte de tremplin mélodique. C'est encore plus évident au début de *la Marseillaise*, si l'on en supprime les trois premières notes ("allons en-").

Une fois ce travail d'approche accompli, on peut développer le sujet "K 1" sous des angles très divers : rôle du catalogue pour s'y retrouver dans la production d'un compositeur prolixe comme le fut Mozart, problèmes posés par un manuscrit, identification du genre musical, histoire du menuet chez Mozart, comparaison avec son menuet le plus développé (K 550).

Pour opérer, il faut disposer au moins :
– de la partition du K 1 (transcrite ci-dessous d'après le manuscrit):
– de celle de K 550 (*Symphonie en sol mineur*, par exemple en édition de poche Heugel);
– de l'enregistrement du K 1 au clavecin (Pierre Hantaï, CD Opus-111) ;
– de celui de K 550 (direction Josef Krips, CD Philips).



1. Que signifie le code "K 1" ?

Mozart a écrit environ 700 oeuvres de musique. Certaines ont le même titre. Il y a, par exemple, deux symphonies en sol mineur, neuf en ré majeur, quatre messes brèves en ut majeur...
Comment s'y reconnaître dans cette forêt où plusieurs arbres sont de la même espèce ? Il y a quatre solutions, que les élèves peuvent essayer de trouver par eux-mêmes.

a) On cite le début (incipit) de chaque oeuvre à laquelle on veut se référer. Ce n'est pas pratique... et ça suppose, dans certaines situations, une excellente mémoire.

b) On donne un surnom à chaque oeuvre, de préférence en liaison avec son caractère ou son histoire. Ainsi, la messe brève en ut majeur dite "Messe Spaur" a été écrite pour l'ordination du comte Spaur. Une autre messe en ut majeur dite "Messe du Credo" se distingue par la répétition insistante de ce mot, naturellement dans le "Credo". Le problème est que nous ne trouvons pas dans chaque oeuvre un caractère aussi particulier ou des circonstances historiques assez précises.

c) On numérote les oeuvres dans chaque genre : Concerto n°1, n°2, etc. L'inconvénient est que le même numéro peut être porté par un concerto, une symphonie et une symphonie concertante.

d) On attribue un numéro particulier à chaque oeuvre, en suivant autant que possible un ordre chronologique. L'avantage est, pour le connaisseur, que le numéro indique d'avance à quelle période se rattache l'oeuvre. Si, par exemple, on connaît déjà la *Petite Musique de nuit*, qui porte le numéro 525, on situe déjà un peu la *Sonate pour violon et piano en la* référencée sous le numéro 526. Il suffit d'apprendre une trentaine de numéros bien choisis pour commencer à se repérer facilement dans l'oeuvre de Mozart.

La rédaction de ce catalogue chronologique (solution d) a été entreprise au milieu du XIXe siècle par Ludwig von Köchel. Chaque oeuvre qui lui était connue (malheureusement, il ne les connaissait pas toutes) a donc reçu son numéro. La postérité s'est chargée de remercier Köchel de son travail en plaçant l'abréviation de son nom (K) devant chaque numéro. Ainsi, dans le catalogue des oeuvres de Mozart, le "K 1" est considéré comme sa première oeuvre. En fait, dans l'état des recherches actuelles, cette pièce est la dizième. On a fait plusieurs éditions revues et corrigées du catalogue pour tenir compte des nouveaux résultats (le *K 1* est devenu *K 1e* pour le menuet et *K 1f* pour le trio), mais aucun catalogue n'est à jour... et il faudra même bientôt abandonner complètement la numérotation fondée sur Köchel : la recherche mozartienne a trop progressé dans les vingt dernières années.

2. Que révèle le manuscrit ?

Même si Mozart a composé au moins neuf autres pièces avant le K 1, nous n'en avons pas le manuscrit autographe (seulement des copies). Pour une raison bien simple : l'enfant ne savait pas encore écrire correctement. Il jouait donc ses petites inventions au clavier, et son père les prenait en dictée musicale.

Avant de commencer à écrire lui-même la musique, Mozart a joué pendant deux ans des petites pièces qu'il lisait. Le jour où il tint la plume pour la première fois, au printemps de 1763 (K 1), il ne faut pas s'étonner que son écriture soit claire et qu'il n'y ait presque pas de fautes ou de ratures : il lisait depuis deux ans.

Au début de son premier manuscrit,il ne prévoyait pas une anacrouse de deux croches (si-sol), mais simplement d'une noire (sol), de même qu'à la mesure 2 (fa-dièse). Ce changement a provoqué deux ratures qui sont les seules de toute la page. En dehors de cela, il y a quelques omissions orthographiques, qui concernent exclusivement les triolets (mesures 7 et 15) et les liaisons (mesures 12, 18, 20, 23, 26, 28, 31 et 32). Tous ces cas sont signalés par des crochets dans l'exemple ci-dessus. L'écriture de l'enfant est fluide, même plus que dans beaucoup de manuscrits des années qui ont suivi. Il est manifeste, d'une part, qu'il avait déjà écrit (copié?) de la musique, d'autre part, qu'il a copié de mémoire (sauf pour l'anacrouse initiale) ce qu'il avait d'abord mis au point au clavier. La mémoire joue en effet un rôle primordial dans l'éducation musicale de Mozart : à l'époque où il ne sait pas encore lire les notes, il apprend des menuets par coeur.

Le manuscrit "K 1" se compose d'une feuille volante dont le verso est vide. Au bas de la page utilisée, la

soeur de Mozart atteste de l'authenticité du document. En fait, elle vient tout simplement de détacher une page du cahier que son père lui avait offert pour ses huit ans, et sur la couverture duquel il avait écrit en français : "Pour le Clavecin ; ce livre appartient à Mademoiselle Marie Anne Mozartin 1759". Ce cahier est conservé à la bibliothèque du Mozarteum de Salzbourg. Il commence par une série de dix-neuf menuets que Léopold a sans doute rassemblés pour la première éducation de sa fille au clavecin - et qui ont servi aussi pour Wolfgang dès l'année suivante : sur certaines pages, il est précisé que Wolfgang a appris la pièce tel jour, par coeur. Un douzaine de feuilles semblent manquer dans ce cahier, qui ont dû être offertes par Marianne à diverses personnes. Le manuscrit du K 1, qui le fut vers 1815, est conservé aussi à Salzbourg, mais au Museum Carolinum Augusteum.

Cette feuille ne donne aucune indication instrumentale, mais il suffit de se reporter à la page de couverture du cahier d'origine pour être arrêté sur la question. Les enfants Mozart travaillaient à cette époque sur un clavecin ; le pianoforte ne leur fut révélé que bien plus tard, au cours de voyages hors de Salzbourg.

3. Quel est le genre de la pièce ?

La feuille du K 1 ne contient aucun titre, ni aucune indication métronomique. Les barres de reprise après chaque période de huit mesures et la mesure à 3/4 suffisent pourtant à identifier deux menuets (ou un menuet et un trio de menuet) en sol et en ut. Comme si les deux pièces étaient distinctes, Wolfgang est passé à un nouveau système (= ensemble de deux portées) pour la seconde et il a indiqué à nouveau la mesure à 3/4. Mais cela ne suffit pas à prouver que les deux pièces sont distinctes. Au contraire, l'anacrouse faite de deux croches descendantes et une cellule mélodique limitée à la tierce rendent manifeste la parenté entre elles. Selon toute probabilité, il s'agit du premier *menuet avec trio* de Mozart, ce qui détermine le caractère (dansant) et le tempo (noire à 96) pour l'exécution.

Le menuet est une danse d'origine française, connue déjà au XVIIe siècle et rattachée à la sphère folklorique poitevine, car les premières pièces pour clavecin qui s'en réclament sont intitulées "Menuet du Poitou". Il y a tout lieu de penser que le nom de la danse dérive, non pas de l'adjectif *menu,* mais de la fonction remplie par la musique, comme *air à mener.*

Le menuet vint en vogue à la cour de Louis XIV. Lully, dont le beau-père était poitevin, passa maître dans cet art : le menuet était devenu la danse de cour par excellence. C'est pour cette raison que, dans *Don Giovanni* (finale du premier acte), Mozart fait danser le menuet aux nobles, tandis que les serviteurs et les paysans suivent qui la contredanse, qui l'allemande.

4. Mozart et le menuet

Le menuet classique est toujours composé de périodes de huit mesures. Le K 1 ne déroge pas à cette règle. Pourtant, Mozart ne tardera pas à se libérer de ce carcan. Dans les huit menuets qu'il compose pour piano en 1779 (K 315g), la première période est toujours de huit mesures, mais la seconde peut s'allonger (8e menuet).

En fait, alors que Mozart est encore enfant, le menuet est déjà entré dans la symphonie. Prenons comme exemple le menuet de la *Symphonie en fa mineur "La Passione"* de Joseph Haydn (1768, n°49) ! Le menuet n'y répond plus aux usages de cour : la première reprise se compose de trois périodes de six mesures et la seconde reprise fait trente-quatre mesures. Le trio, lui est un peu plus régulier : une reprise de huit mesures, une autre de douze (en fait 8+4, les quatre dernières jouant un peu le rôle de coda).

Il arrive aussi que l'on trouve des périodes absolument régulières de huit mesures dans les grands menuets symphoniques de Mozart, par exemple au début du menuet et à celui du trio de la *Symphonie en ré "Haffner"* (K 385). Mais dans les deux cas, la seconde reprise est beaucoup plus longue. Dans le menuet, elle est constituée de deux périodes de huit mesures, dont la seconde est en fait identique à la première reprise, soit //: A ://: B A ://. Dans le trio, cette forme symétrique n'est abandonnée qu'en surface, par l'ajout de deux mesures "d'attente" entre les périodes B et A (mesure 41 et 42). Ce genre d'irrégularité correspond à une sorte de jeu de la part du compositeur, qui tente d'égarer l'auditeur pour revenir aussitôt par surprise à son thème initial. Dans tout grand menuet de Mozart, il appartient à l'auditeur de prévenir les espiègleries et les pièges qui lui sont tendus. Pour lui aussi, le menuet doit avant tout être un jeu.

5. Le menuet remis en question.

Le menuet le plus déroutant de Mozart est celui de la Symphonie en sol mineur ("40e", K 550), du fait que la ligne mélodique principale (aux violons), dès le départ, ne respecte pas le débit régulier en noires. A la troisième note des violons (si-bémol), un retard d'un temps cause en effet un décalage avec la basse et donne l'impression d'une écriture contrepointique. En réalité, cette impression est un effet purement rythmique. Les périodes, elles aussi, sont irrégulières, et même dès le début, puisque la première se compose de six mesures (3+3), la seconde de huit (4+4).

La seconde reprise égare encore plus l'auditeur. On y trouve d'abord une période de neuf mesures (3+3+3). L'instrumentation est contrariante : cordes aiguës (violons) avec vents graves (bassons), cordes graves (altos, violoncelles et contre-basses) avec vents aigus (flûte, hautbois, clarinettes). Dans la suite, cette instrumentation grisonnante est maintenue. Violons et bassons dominent une sous-période de trois mesures, à laquelle commence de répondre le reste de l'orchestre. Mais il n'a pas le temps d'achever sa sous-période : les violons et les bassons se sont déjà engagés dans la reprise du thème initial de menuet ! Du moins, c'est ce que l'auditeur croit d'abord. Il se trompe : cette sous-période perd une mesure (la troisième), de sorte que le contrepoint rythmique se resserre, jusqu'à en devenir oppressant. Mozart se moque du malheur qu'il cause à ses auditeurs : une coda régulière de six mesures (3+3) démarre sur un vrai contrepoint aux vents, qui est en fait un mouvement contraire chromatique.

Le plus stupéfiant n'est pas là. Reprenons plutôt le premier manuscrit de Mozart (K 1) ! Dans la quatrième reprise (mesures 25-28) de la feuille, nous trouvons le même travail par mouvement contraire que dans le menuet de la Symphonie en sol mineur. Mozart, à sept ans, pressent déjà quel sera son chemin.

Philippe A. Autexier



L'ensemble Vocal du Collège A. Camus

Formation vocale mixte de 35 adolescents issus des classes de 4ème 3ème 2de et 1ère des établissements Scolaires d'Yvetot (Collège A. Camus et lycée Public d'Yvetot).

L'ensemble vocal travaille aussi bien le répertoire a capella que le répertoire accompagné à 2 et 3 voix mixtes. Les choristes ont une répétition hebdomadaire dans le cadre du temps scolaire et plus ponctuellement une séance de travail sur le temps libre.

L'ensemble baroque de flûtes a bec comprend le même effectif, il est issu uniquement des classes de 3ème et de 2de. Il s'attache à un répertoire spécifiquement baroque à 4 voix (Sop., Alto, Ténor, Basse), il est accompagné d'un continuo (clavecin et violoncelle).

L'intérêt majeur de cette opération réside dans la qualité particulière du résultat sonore dû au choix original de la tranche d'âge retenue dans cette formation vocale. En effet, les chanteurs (euses) sont âgés de 14 à 17 ans, l'effectif est d'une quarantaine de jeunes gens et jeunes filles, enfin, ils reçoivent un enseignement musical dans le cadre scolaire officiel sans plus. En revanche, la pédagogie est délibérément tournée vers la pratique vocale et instrumentale (les établissements scolaires dont dépend l'ENSEMBLE VOCAL comptent au total 4 formations chorales, un atelier de pratique artistique chant-choral-étude, et un ensemble Instrumental).

L'ensemble Vocal et instrumental A. CAMUS part en tournée pour une série de 7 concerts dans la Région Provence Alpes Côte d'Azur du : 24 AVRIL AU 4 MAI 91 selon le calendrier suivant :

Jeudi 25 Avril : Robion - Eglise 21 h
Vendredi 26 Avril : la Tour d'Aigues - Chateau 21 h
Samedi 27 Avril : les Baux de Prov. - Eglise 21 h
Dimanche 28 Avril : L'Isle sur Sorgue - Eglise 18 h
Lundi 29 Avril : Repos
Mardi 30 Avril : Manosque - Eglise 21 h
Mercredi 1 Mai : Aix en Provence - Conservatoire
Jeudi 2 Mai : Avignon - Foyer Opéra 17 h 30

Cette tournée parachève un travail de 2 ans autour d'un programme vocal et instrumental :

1°) PROGRAMME INSTRUMENTAL
Il s'agit uniquement de pièces polyphoniques à 5 et 4 parties de flûtes baroques des grands auteurs de la Renaissance ou des XVIIet XVIIIème siècles français et anglais avec continuo.

2°) PROGRAMME VOCAL
Outre des motets de Clérambault et Mendelssohn, l'oeuvre majeure du programme est "A CEREMONY OF CAROLS" de B.Britten.

sous la direction de **Jean-Joël Duchesne**

Professeur d'Education Musicale
au Collège A. Camus d'Yvetot,
au lycée Thomas Corneille de Barentin,
au lycée Public d'Yvetot.

Conseiller Pédagogique au Centre Pédagogique Régional.

Chargé de la direction chorale au plan académique de formation. Professeur coordinateur du Festival local du Havre et sa Région.

Chef de choeur à l'école Municipale de Musique d'Yvetot.

A propos du *Couronnement de Poppée* de MONTEVERDI

par **Sabine BERARD**
Professeur agrégé - Lycée Fénelon, Paris

Argument : Néron a décidé de répudier Octavie pour épouser Poppée. Sénèque, précepteur de Néron, Othon, ex-amant de Poppée, tentent d'intervenir en faveur de l'impératrice en titre, mais en vain. La fin de l'opéra verra le couronnement de Poppée, Sénèque ayant été contraint à se donner la mort, Octavie et Othon, à s'exiler.

Le Couronnement de Poppée de Monteverdi et Busenello, met en scène, à plusieurs reprises, Sénèque. Mieux encore, l'illustre penseur semble, d'une certaine façon, la clef de voûte de l'édifice. Tout semble s'organiser, s'articuler, en fonction de lui. Le fait mérite qu'on s'y arrête et qu'on se demande quel est le véritable rôle de Sénèque dans l'un des opéras les plus admirables qui aient jamais été conçus.

L'opéra se déroule en 3 actes. Dans le 1er, il est question de Sénéque dès la scène 2. Deux soldats de Néron tiennent des propos pour le moins peu flatteurs sur notre homme. Notre première approche est donc négative.

Scène 6, Octavie, l'épouse de Néron, intime l'ordre à Sénèque, pour la 1ère fois en scène, de venir à son secours, Néron la trompe avec Poppée; il doit prendre son parti et rallier le Sénat et le peuple à sa cause.

Scène 7, Sénèque, seul, médite sur les misères qui sont le lot des grands et des puissants.

Scène 8, la déesse Pallas Athéna vient lui faire savoir que sa mort est prochaine.

Scène 9, Sénèque, dans un dialogue serré avec Néron, tente de le dissuader de répudier Octavie pour épouser Poppée.

Scène 10, Sénéque n'est plus en scène. Néron, excédé, lui a ordonné de se retirer : Poppée, venue retrouver l'empereur, l'incite à éliminer Sénèque qu'elle sait hostile à ses voeux. Elle use, pour parvenir à ses fins, de la calomnie. A l'issue de la scène, Néron a pris sa décision, fatale, inexorable

"Holà ! qu'un de vous vole chez Sénèque
Et lui ordonne de mourir aujourd'hui même".

13 scènes composent l'acte 1 qui s'organise en deux parties.

La 1ère partie, qui compte 5 scènes, présente les protagonistes : Othon (scène 1), Sénèque (à travers les propos des soldats) (scène 2), Néron et Poppée (au centre de cette 1ère partie)(scène 3), Poppée et sa nourrice (scène5)[1].

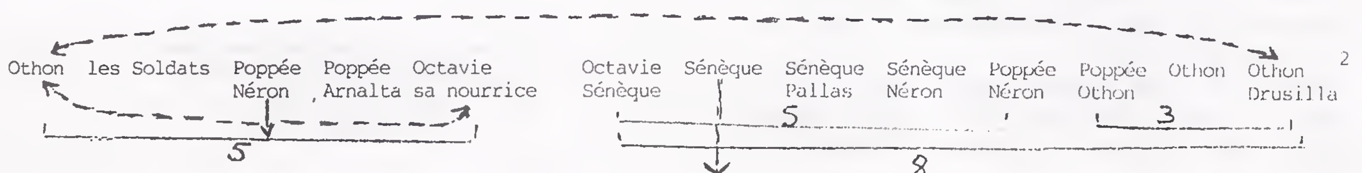
Dans la 2ème partie, de 8 scènes, l'action se met en marche. Octavie tente une première manoeuvre : elle demande à Sénèque, très écouté de tous, de voler à son secours. Ce faisant, elle provoque sa perte, décidée, nous le savons, avant la fin de l'acte.

Les 3 dernières scènes sont consacrées à la détresse d'Othon, trompé par Poppée, son ancienne maitresse, et à son revirement; puisque Poppée l'a trahi, il consent à aimer Drusilla qui, elle, l'aime depuis toujours.

Nous avons donc 13 scènes en 2 parties de 5 et 8 scènes.

Cette segmentation, qui fait débuter la 2ème partie avec l'arrivée de Sénèque, ne me paraît pas le fruit du hasard (la 2ème partie étant elle-même en 5 et 3 scènes). 8 - 5 - 13 - , ces nombres appartiennent à la série de Fibonacci, régie par le nombre d'or, la section d'or se produisant ici au moment de l'arrivée de Sénèque.

Remarquons aussi que le monologue de Sénèque épilogant sur le destin malheureux des puissants se situe à la scène 7, soit, au centre de l'acte.



Le 2ème acte s'ouvre avec Sénèque.

Scène 1 : Mercure lui annonce sa mort pour le jour-même.

Scène 2 : Libertus, le capitaine de la garde prétorienne, vient lui enjoindre de mettre fin à ses jours, par ordre de Néron.

Scène 3 : Sénèque dit adieu à ses amis.

Il faut mentionner ici le 1er et quasi unique ensemble vocal de l'opéra : les amis de Sénèque le supplient de ne pas mourir.

Scène 5[3] : Néron et le poète Lucain son ami chantent la beauté de Poppée. Les premiers mots de Néron sont "*A présent que Sénèque est mort, chantons, chantons, Lucain*".

Scène 10[3] : Poppée fait écho, sans le savoir, aux propos de Néron. A son tour, dès le début de la scène, elle déclare à Arnalta "*A présent que Sénèque est mort, Amour, je recours à toi*".

Tout va bien. Elle sera impératrice et elle s'endort insouciante et heureuse.

L'opéra compte 34 scènes[3] : 13 pour le 1er acte, 13 pour le 2ème acte, 8 pour le 3ème acte. Nous retrouvons là les nombres issus de la série de Fibonacci, la section d'or se produisant au début de l'acte 2 (13 scènes pour une première partie – 21 scènes pour une deuxième grande partie), soit, au moment de la mort de Sénèque.

De plus, la scène 3, qui correspond à la mort de Sénèque, se situe au milieu de l'opéra.

Le 3ème acte ne fait pas un seul instant allusion à Sénèque, pourtant tout ce qui arrive semble induit par la mort du Sage dont la présence latente est constante. Othon et Drusilla seront confondus après le meurtre de Poppée et exilés. Ils sont, nous le verrons, aux antipodes du Sage. Leur entreprise était dès lors vouée à l'échec.
(Devons-nous être surpris de constater que :
l'acte 1 s'ouvre avec Othon,
l'acte 2 avec Sénèque,
l'acte 3 avec Drusilla).

Octavie, pour n'avoir pas su entendre les conseils de Sénèque, acte 1, est, elle aussi, condamnée à échouer dans ses entreprises de vengeance.

Enfin, Poppée et Néron, Sénèque mort, ont les coudées franches. Plus rien ne s'oppose à leur union.

Ainsi la place de Sénèque dans le *Couronnement de Poppée* apparaît bien essentielle. Le personnage de Sénèque ne serait-il pas même, l'axe névralgique de l'oeuvre, qui lui donnerait son sens véritable ? C'est ce que nous allons, à présent, tenter de déterminer.

Sénèque actualise et authentifie le récit.

Il fut le précepteur de Néron et le portrait que nous en brossent Busenello et Monteverdi est d'une forte authenticité. Nos deux hommes connaissent très bien Sénèque. Quelques répliques, un monologue, quelques actions précises ou les propos d'autrui nous donnent à en saisir avec netteté la personnalité.

Les conseils qu'il prodigue à Octavie (scène 6, acte 1) sont ceux du Sage qui, à l'abandon à la vengeance, préfère la dignité dans la souffrance, laquelle souffrance magnifie la grandeur de l'homme. On retrouve là les idées chères à Sénèque telles qu'il les exprime par exemple dans les chapitres II et IV du traité "*sur la Providence*" où il est démontré que le malheur est une épreuve pour l'homme fort et que les coups du sort profitent à l'homme vertueux. Il y est dit"Que travaux, souffrances, malheurs les harcèlent, pour leur faire acquérir la vraie force". Qu'Octavie continue à souffrir dignement sans rien entreprendre de condamnable, sa vertu n'en sera que plus grande.

Remercie la fortune
qui, de ses coups
accroît tes ornements.
S'il n'est frappé, le silex
ne produit pas d'étincelles.
Frappée par le destin
tu produis pour toi-même de hautes splendeurs
de force, de fermeté
gloires bien supérieures à la beauté.
La grâce du visage et les traits,
colorés, délicats,
qui brillent en apparence
nous sont vite, par les jours voleurs, dérobés.
Mais la vertu constante
brave les astres, le hasard, le destin
et même elle ne connaît jamais le déclin"

On peut imaginer que si Octavie avait écouté Sénèque, Néron n'aurait eu, à aucun moment, d'argument suffisant pour la répudier.

Le monologue de Sénèque sur le destin des grands est une méditation qui lui est familière. N'envions pas les puissants, dit-il en substance; la pourpre dont ils se revêtent, le faste dont ils s'entourent dissimulent les plus grandes misères.

"*Les pourpres impériales et royales,*
tissus d'épines et de tribulations,
sous forme de manteaux,
sont le martyre des princes malheureux.
Les sceptres éminents
ne servent qu'à couronner les tourments.
Des royales grandeurs
on voit les pompes et les splendeurs,
toujours sont invisibles leurs douleurs.

D'ailleurs à la Fortune succèdent le plus souvent les

revers les plus cruels. Préférons donc la tranquillité de l'âme (et Sénèque à réalisé un traité *"De la tranquillité de l'âme"*), qui ne veut pas dire l'inaction. Car l'homme doit se mettre au service des autres hommes, oeuvrer pour le bien de tous, dans la juste mesure de ses possibilités. Ainsi, Sénèque intervient en faveur d'Octavie; il prône la Vertu, la modération, la sagesse à Néron, malgré les risques qu'il encourt et qu'il connaît, en osant tenir tête au chef suprême ! Son courage est d'autant plus admirable que Pallas Athénée vient de lui laisser entendre qu'il mourrait sans doute avant la fin du jour. Son attitude est purement suicidaire.

Dans le dialogue âpre et rude qu'il a avec Néron, scène 8 acte I, Sénèque ne mache pas ses mots. Le maître, le dialecticien, le philosophe nous est présenté là, à l'oeuvre. Il a réponse à tout. Se retrouvent ici encore les thèses chères au penseur sur le gouvernement idéal. La Raison doit guider les actes de l'empereur et non les passions ou la colère (Sénèque a écrit un traité *sur la Colère*). La Raison est le fait de l'homme adulte, capable de se dominer et de se contrôler quand, celui qui fait de la loi ce qu'il veut, se conduit comme un enfant immature. L'empereur se doit d'être Juste, Raisonnable.

Les sentiments sont de mauvais conseillers
que la loi déteste et la raison méprise.

Ce n'est plus volonté que volonté sans règles
mais (si tu le permets) c'est folie.

L'arbitraire détruit l'obéissance.

La force enflamme la haine
et trouble le sang;
la raison gouverne les hommes et les dieux.

Satisfaire au vice, c'est augmenter le désir;
l'excès qu'on commet fraye la voie à mille autres;
là-haut il est écrit
qu'un seul abîme en appelle cent autres.

Le fait même d'avoir le dernier mot, de conclure par une formule brève et frappante (*une sententia*) qui résume l'essentiel de la pensée est aussi caractéristique de sa rhétorique.

C'est le mauvais parti qui l'emporte toujours
lorsque la force s'oppose à la raison.

Pour avoir osé tenir tête à Néron, Sénèque devra mourir. Sa mort-même (il s'ouvre les veines), conforme à la vérité historique[4], sera digne, exemplaire. Or nombreux sont les textes que Sénèque consacre à la mort. Il ne faut en aucun cas la redouter. On songe aux *lettres à Lucilius* ou au chapitre XI du traité *de la tranquillité de l'âme*. "Entraîne-toi chaque jour à pouvoir abandonner la vie en toute sérénité : beaucoup s'y accrochent et s'y retiennent comme aux branches épineuses et aux aspérités ceux qu'emporte un torrent. La plupart des hommes sont misérablement ballotés entre la peur de la mort et les tourments de la vie, ils ne consentent pas à vivre, ils ne savent pas mourir. Fais-toi une vie agréable en te débarrassant de tout souci pour elle" peut-on y lire, ou encore "Il vivra mal celui qui ne saura pas bien mourir", "Qui craindra la mort, ne fera jamais rien de bon de son vivant". Il faut se préparer, sans angoisse, à quitter la vie. "Quand survient l'épreuve,il est trop tard pour préparer notre âme à l'assumer".

Ici précisément, Sénèque accueille la mort avec sérénité, fermeté d'âme.

Voilà beau temps
que mon coeur est cuirassé
contre les coups du Destin.

Que vienne donc la mort, constant et fort
je vaincrai les hasards et les peurs
au déclin de ces journées obscures
la mort est l'aube d'un jour infini.

déclare-t-il à Pallas Athénée, scène 8, acte I,

ou encore *"O mon bonheur"* dit-il à Mercure, scène 3 acte II, accueillant avec joie la nouvelle de sa mort.

A ses amis, scène 3, acte II, il dit encore

La mort est une brève angoisse;
un soupir passager sort du coeur,
dont il a été l'hôte
ainsi qu'un étranger, des années,
et s'envole vers l'Olympe
vrai séjour de la félicité.

Mais Sénèque est un être complexe. Ses actes, nous dit l'histoire, furent parfois en contradiction avec ses propos. Cela-même est ici pris en considération. Les deux soldats de Néron, dès la scène 2 de l'acte I, vitupèrent contre Sénèque qu'ils qualifient de "pédant", de "vieillard rapace", de "gros renard sagace", de *"mauvais courtisan qui fonde sa fortune en trahissant ses amis" "d'architecte impie qui bâtit sa maison sur le tombeau d'autrui"*.

Scène 6, acte I, Valletto, le Page, déclare *"Cette rouée philosophie, partout où elle règne, fait toujours le contraire de ce qu'elle enseigne"*.

De fait, on sait que Sénèque ne méprisa pas de s'enrichir aux dépens d'autrui. Il attirait, dit-on, dans des pièges, des vieillards sans héritiers et s'appropriait leurs biens; il a laissé tuer Britannicus et a accepté une partie de sa fortune; il aurait même approuvé pour ne pas dire suggéré l'assassinat d'Agrippine.

Ainsi, en peu de temps, avec une économie de moyens et une efficacité remarquables, Monteverdi et Busenello présentent, de la façon la plus réaliste et complète, toutes facettes de la personnalité du philosophe.

Pourtant, il faut reconnaître que certaines libertés sont prises avec l'histoire et nous devons, une fois encore, nous en demander les raisons.

Dans la réalité, Poppée ne fut pour rien dans la mort de Sénèque. Ce dernier mourut un an après elle, en 66, accusé, calomnieusement, d'avoir trempé dans la conjuration de Pison.

Par contre, Poppée avait souhaité et obtenu la mort d'Agrippine.
Tout se passe donc comme si Sénèque prenait la place d'Agrippine dans l'opéra, ainsi que le constate Jean-Michel Brèque dans son article "Sur un prétexte historique, une oeuvre d'une portée universelle"[5].

Pourquoi cela ? Agrippine, mère de Néron, n'était pas que vertu, loin de là. " Veuve de D. Aenorbarbus, elle réussit à se faire épouser par son oncle, l'empereur Claude, quand celui-ci se fut débarrassé de Messaline dont il avait eu Britannicus et Octavie. Pour mieux assurer l'Empire à son fils, elle obtint que Néron fut fiancé très jeune à Octavie, fille de l'Empereur régnant, qu'il épousa bientôt (en 53); par la suite, Agrippine hâta la mort de Claude en l'empoisonnant (en 54)[5], puis de Britannicus en l'empoisonnant de même (en 55). Son meurtre – juste retour des choses – aurait été sans doute moins tragique que celui, absurde, de l'innocent Sénèque. Le meurtre du Sage, du philosophe – qui participe du divin, mage des hommes, éclaireur de l'humanité – apparaît au contraire comme le scandale suprême. Le geste a quelque chose de monstrueux, de sacrilège et fait d'autant mieux valoir la folie de l'empereur.

***Le Couronnement de Poppée*, une leçon de Sagesse.**

Sénèque permet à Monteverdi de proposer à son public une oeuvre édifiante sous bien des rapports.

Dans la Venise du 17ème siècle, l'arbitraire des princes fait acte de loi, le plus souvent. "*Le pouvoir des grands n'est que le masque de leurs ambitions ou de leurs désirs*". Les intérêts privés prévalent sur "*la raison d'état*". La vertu, la justice, la morale ne peuvent qu'être perverties par un pouvoir qui repose sur la seule force et se met toujours au service de visées personnelles.

"*La loi est pour ceux qui servent*".

"*La force est loi en temps de paix et glaive en temps de guerre et nul n'a besoin de la raison*" déclare Néron.

"*Celui qui a la force entre ses mains a toujours raison*" déclare la Didon de Busenello[6].

Le luxe, le faste cotoient la mort, le crime, et vont souvent de pair avec des moeurs dissolues. "L'amour à la vénitienne" dans les palais, les gondoles ou aux bains du Rialto est chanté par tous. Les dames de la noblesse sont corrompues, les religieuses dévoyées, les maladies vénériennes se généralisent. Busenello parle ailleurs d'un "monde à l'envers", d'une "cage de fous" typique de "l'âge le plus pervers et le plus sinistre qui ait jamais existé depuis le commencement du monde"[6].

Comptant sur les vertus cathartiques du théâtre et sur ses pouvoirs édificateurs, Monteverdi espère détourner ses contemporains de leurs fatales erreurs et les ramener dans le droit chemin, celui de la Vertu et de la Raison.

Tous les personnages sont vils,même Octavie qui ne l'était pas dans la réalité historique. Il *fallait* qu'ils le fussent tous pour mieux convaincre de la nécessité de la vertu, pour mieux focaliser l'attention sur le seul modèle à suivre : le Sage, Sénèque.

Tous les cas de figures devaient en outre être passés en revue :

– les excès coupables des pervers :
Néron est un être sadique qui se laisse dominer par ses passions, capricieux, aliéné, coléreux, excessif, cruel.
Poppée est une intrigante, une courtisane ambitieuse qui n'aspire qu'au pouvoir.
Arnalta, sa nourrice, est une arriviste.

– ceux des bons, des victimes qui s'abandonnent eux aussi à la violence :
Octavie est odieuse avec Othon. Son chantage est monstrueux. Othon devra tuer Poppée ou sera lui-même mis à mort sous un prétexte quelconque.
Sa nourrice lui conseille de tromper Néron.

– ceux-là mêmes des personnages sympathiques telle Drusilla, impulsive, naïve, puérile, inconsciente des conséquences de ses actes.

Quant à Othon, dépité d'être trahi par Poppée, il n'hésite pas à feindre d'aimer la sincère er candide Drusilla... Mieux encore, il l'entraîne sans remords dans sa chute, avec empressement et joie ! Du moins, ainsi, ne sera-t-il pas seul dans son exil ! Il n'a rien du Sage celui que la peur de la mort gouverne; Othon redoute tout de Poppée et songe, dans un 1er temps, à la tuer; puis c'est Octavie qu'il craint : elle lui promet la mort s'il ne tue Poppée; il consent alors à commettre ce crime dont la pensée lui était devenue, entre temps, odieuse; enfin, son crime manqué, il s'empresse de dénoncer Octavie, craignant que Néron ne le fasse périr ! Que nous sommes loin de la Sagesse de Sénèque,

véritable antithèse de tous ces héros immatures ! Les crimes retombent toujours sur ceux qui les commettent, telle est l'une des leçons du *Couronnement de Poppée !* et l'auditeur-spectateur sait très bien que la victoire de Néron et Poppée sera éphémère ! la mariée fût-elle la plus belle possible, méfiez-vous, ne succombez pas à l'attrait irrésistible qu'elle exercera sur vous, semblent dire Monteverdi et Busenello.

Et la musique, grave, noble, de tempo lent, aux tonalités et rythmes stables pour Sénèque, devient par opposition, riche en modulations contrastées, en dissonances, nerveuse dans son rythme, rapide dans son tempo, pour les autres protagonistes[7].

Le Couronnement de Poppée donne aussi à voir les dérèglements causés par la mort du Sage. "Le monde est littéralement à l'envers". Passions, instincts, pulsions se donnent libre cours dès lors que plus rien ne les retient, non pour le meilleur mais pour le pire. Les méchants triomphent, les justes sont punis. Rien ne va plus. Tout oppose le choeur d'hommes, sublime, entendu lors de la mort de Sénèque et le choeur des tribuns, caricatural, grotesque, entendu lors du couronnement de Poppée, à la fin de l'opéra. La folie gouverne un monde sans Sage.

Le personnage de Sénèque se trouve enfin auréolé d'une connotation chrétienne certaine. Il n'a pas peur de la mort car, vertueux, il est l'ami des Dieux et aura droit à l'éternité. Mercure le salue au début de l'acte II par ces mots "*Véritable ami du ciel*" et ajoute un peu plus tard.

La Vertu souveraine dont tu es plein divinise les mortels...
Tu vas passer à la vie éternelle, infinie...
Donc, heureux, prépare-toi
au céleste voyage
au sublime passage.

La tranquillité de Sénèque, sa sérénité sont celles de celui qui a la Foi. Mercure a quelque chose de l'envoyé du Ciel. On songe à Apollon dans Orphée, mythe christianisé encore. Apollon descend du ciel pour convertir Orphée et le convaincre de ne plus pleurer la mort d'Eurydice.

"*C'est dans le ciel et dans les étoiles que tu retrouveras ses beaux traits* " lui dit-il, lui laissant présager une éternité où tous les êtres se trouveront réunis. Trois fois Orphée le nommera "Père".

D'un tel Père
je serais le fils indigne
si je ne suivais pas tes bienveillants conseils.

Montons en chantant au ciel, répartit Apollon
où la Vertu véritable trouve
sa digne récompense, le plaisir et la paix

et le choeur de conclure

Va, Orphée, pleinement heureux
jouir des honneurs célestes
Là où le bien ne fait jamais défaut
Là où jamais n'exista la douleur...

Ainsi va celui qui ne recule pas
A l'appel d'un dieu éternel
C'est ainsi qu'obtient la grâce du Ciel
Celui qui, ici-bas, a éprouvé l'enfer
Et celui qui sème dans les larmes
Recueille le fruit de toute grâce, propos tout chrétiens.

Ici, de même, Mercure déclare

Je vais t'enseigner la voie
qui conduit à son pôle étoilé
Sénèque, maintenant, je m'envole là-haut.

Des auteurs comme Lactance – apologiste chrétien né vers 250 – et Jérôme – Saint, Père et docteur de l'église latine (vers 331-420) avaient fait l'éloge de Sénèque, déclarant qu'il eût pu être chrétien[8]. Les éditions des oeuvres de Sénèque se multiplient à la fin du 15ème siècle (à Rome, Naples, de 1475 à 1478 - , Venise, de 1490 à 1492).
Sénèque intéressait les humanistes.
Montaigne, Agrippa d'Aubigné se passionnaient pour ce penseur.
Pour Calvin, la lecture de Sénèque est une propédeutique au christianisme.
Nous n'avons donc nullement à être étonnés de voir Monteverdi utiliser Sénèque pour tenter de "convertir" ses contemporains.
Les formules à résonance chrétienne abondent. Dieu met à l'épreuve les hommes pour tester leur vertu. Il faut être seulement soucieux de son âme et non de l'apparence. La Vertu ne connaît jamais le déclin est-il dit à l'acte I, scène 6.
La mort est l'aube d'un jour infini (acte I, scène 7)
L'âme s'envole vers l'Olympe, vrai séjour de la félicité (acte II, scène 3)
Sénèque, en outre, atout du martyr. Innocent, vertueux, il va souffrir la Passion (sol m., mes.26 acte II) mais ressuscitera (sol M. et vocalises jubilatoires, mes.96 acte II)[9].

Ainsi, grâce à Sénèque, le divertissement – ce qu'est alors tout opéra – devient enseignement, leçon de sagesse, de morale, méditation sur le pouvoir, sur les dérèglements provoqués par la passion.

Pierre Grimal nous fait remarquer[10] que "dans une Europe troublée par les guerres et les rivalités qui se déchaînent autour du pouvoir, dans une Europe des rois et des empereurs, Sénèque se révèle précieux... On s'avise qu'il n'est pas seulement un maître de morale,

mais aussi un philosophe politique". Ces deux aspects sont parfaitement pris en compte dans notre opéra. De plus, il nous dit[11] que "le combat de la passion et de la raison, du jugement aux prises avec un entraînement irrésistible du coeur et du corps" était l'un des sujets de réflexion cher à Sénèque. "Nous savons que dans ses traités en prose (dès son ouvrage *Sur la colère*) il s'interrogeait sur les limites assignables aux élans passionnels et les possibilités pour la raison de les régler", et il ajoute, "ainsi le message de Sénèque est ambigu. La lecture de ses écrits apportait simultanément des raisons de croire à l'excellence de la nature humaine et d'autres qui montraient sa corruption et ses infinies possibilités de crime".

Le Couronnement de Poppée apparaît donc comme un fidèle miroir de l'interrogation du philosophe. Monteverdi et Busenello nous donnent à voir et à entendre l'objet-même de la méditation du penseur. Mais, et là réside le paradoxe, n'aboutissent-ils pas au contraire-même de ce qu'ils cherchaient à prouver ?...

Sénèque mort, Vive l'Amour

Tout n'est pas aussi simple qu'il y paraît et, tout comme Sénèque n'est pas aussi vertueux que cela, les autres personnages ne sont pas exclusivement des monstres. Ils apparaissent bien souvent sympathiques, émouvants; la nature humaine est complexe et c'est peut-être même cette complexité, ces contradictions inhérentes à tout homme qui fascinent et Monteverdi et Busenello. La Musique, en particulier, se fait à certains moments d'une tendresse, d'une émotion sans pareilles; elle entreprend, miracle dont il nous faut à présent parler, de purifier cet air qui eût pu être vicié fondamentalement.

Néron est le plus cohérent de tous et peut-être le plus sincère. Il est follement épris de Poppée. L'amour-passion gouverne toutes ses actions. Il est ensorcelé par celle qu'il ne cesse de nommer "mon idole". Il pardonne à Drusilla dès lors qu'il réalise que c'est l'amour qui a guidé ses actes et paroles. Ce geste est caractéristique et remarquable.

Et toi, noble femme, qui eut assez d'audace
pour fournir des mensonges
destinés à le couvrir
vis dans l'écho de ma clémence,
dans la gloire de ton courage,
que ta constance soit, dans notre siècle,
un adorable prodige de ton sexe.

Othon est lui aussi envoûté par Poppée. Il est misérable mais son amour pour elle explique et excuse en partie ses faiblesses et rend le personnage émouvant.

Drusilla aime Oton avec une sincérité touchante. Son charme, son innocence sont attendrissants.

La douleur d'Octavie, reine abandonnée, bouleverse. Son célèbre *Adio Roma* est l'un des morceaux les plus poignants jamais écrits.

Quant à Poppée, elle est la Beauté incarnée, la Séduction même. Monteverdi lui-même n'en est-il pas profondément amoureux, qui lui confie l'une des pages les plus sensuelles de toute l'histoire de la Musique (scène 10, acte I)

Le Couronnement de Poppée ne serait-il pas, dès lors, un vaste hymme à l'Amour, à la Beauté ?

Et qu'en est-il, alors, de Sénèque ? Sénèque qui ne parle jamais d'Amour, qui n'est pas amoureux lui-même ?

Il est remarquable qu'à la mort de Sénèque succède une fraîche scène d'amour, scène qui peut paraître incongrue, incompréhensible, choquante même, mais qui prend tout son sens si nous admettons ce que nous cherchons à présent à démontrer. Sénèque mort, le Sage mort, l'Amour peut être. Le jeune Valetto – qui avait été bien impertinent avec Sénèque dans la scène 6 de l'acte I, découvre les premiers signes de l'Amour.

Je sens un je ne sais quoi
qui m'agace et me plaît,
dis-moi, toi, ce que c'est,
mignonne demoiselle.
Je te ferais... Je te dirais ...
mais je ne sais ce que je voudrais.

Auprès de toi, le coeur me bat
Si tu t'en vas, je me sens bête;
au lait divin de ton sein,
toujours j'aspire, toujours je rêve.

Scène exquise, ingénue, qui annonce l'air de Chérubin dans *les Noces de Figaro de Mozart.*

Puis, Néron et Lucain proposent une autre vision de l'amour. Le philosophe est mort et nos deux hommes chantent, à moitié ivres, en une scène orgiaque, les beautés de Poppée.

Enfin, Othon, à la scène suivante, chante son amour toujours vivace mais impossible pour Poppée.

J'aimerai sans espoir
en dépit du Destin
l'amour désespéré de toi sera mon délice.

Et si *le Couronnement de Poppée* c'était : le Sage mort, vive l'Amour, à bas la Raison, le ton sentencieux, les propos pédants, la pose, vive la jeunesse, les élans du coeur, les souffrances et voluptés amoureuses (les grands intervalles excessifs, la noblesse emphatique du récit, les silences fastidieux des interventions de Sénèque donnent souvent à son discours un tour quasi caricatural).

Nanie Bridgman, dans son article "l'homme Monteverdi" 12 nous découvre un homme complexe, une personnalité pour le moins trouble. Elle remarque qu'il insiste souvent dans ses madrigaux sur certains textes. Il y est question de "ma première erreur juvénile", d'"espérances et douleurs vaines" des "passions d'un temps révolu". Elle note qu'il a l'air perpétuellement insatisfait et ne cesse de se plaindre. Elle se demande "ce qu'il aurait fallu pour que cet homme tourmenté soit satisfait de la vie qu'il lui fallait mener".

Osons une réponse. Celui que tous, tout au long de sa vie ne cessent de louer pour sa vertu, n'a-t-il pas souffert de devoir toujours "coller" à cette image de marque? n'a-t-il pas regretté de ne pouvoir laisser parler les impulsions de son coeur?
Sa Musique, souvent, nous découvre un être d'une rare sensualité (le madrigal *Ardo, Avammpo* ou *la lettera amorosa*, entre autres). Celui qui devint prêtre à la fin de sa vie, au seuil de la mort (il meurt en 1643 et *le Couronnement de Poppée* date de 1642) ne regrette-t-il pas – plus jeune que jamais – d'avoir été trop vertueux et de ne s'être pas assez abandonné aux délices de l'Amour.

Le Couronnement de Poppée : hésitation entre la Sagesse et l'Amour? Pessimisme et hédonisme se le disputent jusqu'à la fin. Le bonheur d'aimer est compromis par la nostalgie des vertus anciennes, le sens du devoir, une morale rigide. Passion et Vertu sont incompatibles dans la morale chrétienne et le génial duo sur lequel s'achève l'opéra nous laisse un arrière-goût d'amertume, duo qui repose sur un *ground* (réservé en général aux lamenti), descendant (motif qui peut s'analyser comme abandon voluptueux mais aussi comme chute vers l'abîme), duo tout à la fois diabolique et céleste.

Pour ou contre Sénèque, *le Couronnement de Poppée* apparaît comme l'expression de deux tentations apparemment incompatibles, donc déchirante, celle de l'Amour, de la volupté d'une part, celle d'un idéal de Sagesse d'autre part, dont le noble modèle serait l'illustre Sénèque.

Qu'en est-il, dès lors, du désir d'édification qui était celui de Monteverdi? Nous nous surprenons à aimer les mauvais, à prendre le parti de Poppée et Néron, celui de l'Amour. Ne sont-ce pas les regrets de Monteverdi que retiendra le spectateur-auditeur?

En l'occurence, la Musique a trahi le projet de Monteverdi, en rachetant, innocentant les méchants, en leur donnant, tant elle est sublime, une paradoxale pureté... Nous emprunterons notre Conclusion à Jean-Michel Brèque "Le duo final est le chant extatique d'une passion exclusive de toute loi morale. Elle porte en elle sa justification propre et "légitime" par là l'incroyable ascension de l'héroïne. Monteverdi se refuse à juger ses personnages, sachant qu'il n'est pire être au monde que la passion, fût-elle purement charnelle, ne transfigure".

Notes

(1) Notons que cette 1ère partie s'ouvre et se clôt sur l'expression de la détresse de deux être trahis : Othon et Octavie.

(3) Nous omettons de prendre en compte les scènes manquantes.

(4) Sénèque fut tout d'abord sommé par Néron de s'éloigner de la cour (ce qui peut être suggéré ici par le "Disparais de ma vue, insolent philosophe, maître impertinent"). Précisément, au début de l'acte II, il s'est retiré à la campagne où il attend manifestement son arrêt de mort. Dans un premier temps, tel Socrate, il s'empoisonna mais le poison ne fit pas effet; il demanda alors qu'on lui ouvrît les veines mais le sang refusa de couler; il se fit donc porter dans une étuve très chaude qui provoqua l'arrêt du coeur (il est ici question d'un bain dans lequel il va s'ouvrir les veines). Les faits sont ainsi presque tous pris en comptes, avec beaucoup d'habileté.

(5) In la revue l'Avant-Scène-Opéra n°115, de décembre 1988. Notons aussi q'Octavie ne demanda jamais l'aide de Sénèque et ne fut donc pas, indirectement, à l'origine de sa mort, pas plus qu'elle ne demanda à Othon de tuer Poppée.
Enfin, Othon n'était pas l'amant de Poppée mais son mari.

(6) Jacques Joly *Busenello ou les contradictions du baroque* in l'Avant-Scène-Opéra, n°115, de décembre 1988.

(7) Cf l'analyse de certaines scènes à la fin de cette étude.

(8) in Sénèque de Pierre Grimal, P U F, Que Sais-je? n°1950, 1981

(9) Cf l'analyse de la scène 1 de l'acte II à la fin de cette étude

(10) cp. cité, p.114

(11) cp. cité, p.123-124

(12) in l'Avant-Scène-Opéra, n°115 de décembre 1988

En relation avec notre propos, nous analyserons les scènes 6, 7, 8, 9 de l'acte I, –1, 2, 3 de l'acte II, le mois prochain.

Sabine BERARD

11 et 12 Avril 1991
COLLOQUE «Le Goût français et Mozart»

organisé par Monsieur le Professeur Claudon - Faculté de Lettres et de Philosophie de l'Université de Bourgogne.

Objectifs :

– préciser la nature et l'importance de la vie musicale en Bourgogne à l'époque de Mozart,
– Dans quelle mesure la Bourgogne demeure-t-elle un pôle culturel, musical singulièrement, à l'époque de Mozart.

Université de Bourgogne.

POUR UNE NOUVELLE THEORIE MUSICALE

par **Jean-Pierre COULEAU**
Professeùr de Formation musicale et d'Harmonie



Après le succès de "L'Heure de Formation Musicale" (*) de Jean-Pierre COULEAU, les Editions Leduc ont publié récemment sous le même titre et du même auteur, une Théorie Musicale qui semble remporter encore les suffrages des professeurs.

Cette veine novatrice nous a paru justifier une entrevue avec l'auteur dont on ne connaît pas grand'chose au demeurant.
Voici in extenso le dialogue que nous avons pu avoir avec cet auteur que l'on pourrait qualifier de "marginal".

L'Education Musicale: *Tout d'abord, qu'amène de nouveau votre théorie ?*

Jean-Pierre Couleau : Evidemment, je n'ai pas la prétention d'"expliquer" mieux que les autres, mais la nouveauté principale réside dans la forme. Je pense que la Théorie Musicale est tout de même une partie ingrate du cours de Formation Musicale. Alors que, pratiquement, on n'aborde les difficultés qu'une à une, on ne trouve dans le commerce que des théories dictionnaires. C'est à dire qu'il n'exise aucun ouvrage de théorie que l'on pourrait utiliser comme un ouvrage scolaire suivant l'élève année par année; uiquement des ouvrages de référence.

Pendant des années, j'ai été obligé, lorsque j'abordais, par exemple, les secondes avec les tout-petits, de noter au tableau les termes, les exemples, qu'après ils devaient noter sur leurs cahiers. Je passe sur le temps qu'ils mettaient à le faire. Lorsque je regardais par-dessus leurs épaules, je trouvais des énormités. Evidemment, certains savaient à peine écrire. Quelle autre solution? Leur demander d'ouvrir chez eux une théorie musicale? Pour lire quel chapitre? Celui des intervalles? Ce n'était plus des secondes dont il fallait que je parle alors, mais de **tous** les intervalles. Ne rien faire noter, faire du par coeur en classe? Mais le rabâchage n'est guère possible quant on ne dispose que d'un cours par semaine. Et puis, bien que ça et là on puisse n'être pas d'accord avec telle ou telle théorie quant à telle ou telle définition, toutes les théories sont bonnes. Une théorie n'est pas une méthode. Elle se doit d'être bien écrite, et la prose employée n'est du coup pas toujours du niveau du tout-petit. Lorsqu'un élève est en âge de lire un chapitre d'une théorie, il n'a plus besoin de lire celui expliquant le mécanisme de la portée!
Ce dont on avait besoin, c'est d'un *cours* de théorie. Je garde mon exemple d'un cours sur la qualification des secondes. On en parle en classe, puis chez vous, lisez votre théorie page tant. En page tant, on parle, et on ne parle *que* de la qualification des secondes. Pour la qualification des tierces, on la réserve pour plus tard.

E.M. *C'est en fait, une théorie par bribes que vous avez écrite ?*

J.P.C. Tout à fait. Quand à l'école on aborde le calcul algébrique, si on a une leçon à apprendre, ce n'est pas sur un traité du calcul algébrique. C'est sur un ouvrage scolaire qui ne traite que du programme abordé cette année-là, et ce, cours après cours. Il n'est venu à l'idée de personne de dire qu'il était curieux d'apprendre les mathématiques par bribes.

E.M. *Reste donc à définir le programme. Quel est-il donc?*

J.P.C. Mais il y a des gens qui définissent les programmes. Ce sont les ouvrages qui ne suivent pas. Quant aux professeurs, ils sont obligés de déployer des trésors d'imagination pour arriver à faire retenir petit à petit, le mécanisme de la musique à leurs élèves. On assiste alors au phénomène suivant, chez ce professeur, les élèves, dès la première année, connaissent tout du mécanisme des mesures, toutes les figures de notes et de silences. En revanche, ils ignorent tout de certains termes comme anacrouse, tonique, dominante, intervalle. Chez cet autre professeur, la première année, ils n'abordent que trois mesures simples qui leur sont familières à la fin de l'année, ne connaissent encore que ronde, blanche, noire et croche, mais savent ce qu'est un point d'orgue, une reprise, une nuance. Evidemment, ils ne connaissent pas la mesure à 6/8 . Mais était-ce bien nécessaire pour un enfant de 8 ans débutant, qui, dans la majorité des cas, n'a pas encore abordé l'étude d'un instrument? Et ces différences, on y assiste parfois dans le *même* conservatoire. On se gargarise avec le mot méthode, "la méthode de ce professeur, la méthode de tel autre", mais pense-t-on à l'élève qui, d'une année sur l'autre est obligé, parfois pour des questions d'horaires, de changer de professeur?

***E.M.** Il vous a donc fallu changer de style d'un niveau à l'autre, je m'explique, vous ne traitez pas des secondes avec le même vocabulaire que vous employez 3 ou 4 niveaux plus tard pour traiter des 7èmes diminuées?*

J.P.C. Bien sûr. Ma théorie n'est pas une théorie coupée en tranches. Si on s'amusait à réunir dans l'ordre toutes les pages traitant d'un sujet, on remarquerait, de la première à la dernière, un changement de style. De même que si vous vous amusiez, à l'école, à accoler des livres d'Histoire de la 6ème à la Terminale. Les sujets abordés sont de plus en plus complexes, et s'adressent à des enfants de plus en plus capables de comprendre ce que parler veut dire.

***E.M.** Vous excluez donc la possibilité de débuter plus tard qu'à 8 ans?*

J.P.C. Pas du tout! Ce qui est difficile à un adulte, c'est de se plonger dans une théorie et, 20 pages plus loin, d'avoir assimilé les règles de notation, de la mesure et de la tonalité. Et allez arrêter un adulte motivé, plein de bonnes résolutions, à la 1ère page! Un adulte qui débute a lui aussi besoin qu'on lui explique simplement les choses. Bien que ma théorie de 1ère année ait pour vocation première de s'adresser à des tout petits, elle ne "gagatise" pas pour autant. J'ai évité certains termes qui auraient nécessité l'intervention des parents.Je ne dis pas "cela signifie", je dis "cela veut dire". L'écriture est très aérée. toute une page par exemple est utilisée pour expliquer que **p** veurt dire jouer doux et **f** jouer fort. On n'en est pas encore à parler du mécanisme des instruments transpositeurs!..

***E.M.** On a beaucoup parlé du travail "maché" du professeur sur vos ouvrages. Que pensez-vous de cette remarque?*

J.P.C. Les professeurs de musique sont des gens très consciencieux. Ils ne se plient à aucune méthode, et ils ont raison. Je vois mal un directeur de conservatoire dire à un professeur d'instrument quelle méthode utiliser. Mes ouvrages n'imposent rien, en tout cas au niveau de la méthode. Ils proposent des textes qui, lorsqu'on a fini le dernier, couvrent le programme. Le sujet de théorie n'est proposé finalement au professeur que comme aide-mémoire. Si le professeur le traite systématiquement, il est sûr, en fin d'année, d'avoir pensé à tout. Quant à la méthode à employer, je me garderais bien de donner quelque conseil que ce soit.

***E.M.** Je reviens encore sur cette notion de programme. Un programme n'est valable que pour une classe de Formation Musicale, soit. Mais ne risque-t-on pas de décalages avec les oeuvres abordées en classe d'instrument?*

J.P.C. Evidemment. Mais si la classe de Formation Musicale n'adoptait pas de programme, les décalages existeraient tout de même. Un flûtiste commence par le haut de la clé de Sol. Un violoncelliste, par le bas de la clé de Fa. Un pianiste, dans la majorité des méthodes, par les deux clés Sol et Fa simultanément... Pensez-vous qu'il serait bon d'attendre qu'un enfant ait une culture musicale parfaite avant de choisir son instrument? Il est bien évident qu'après un an de Formation Musicale, un enfant ne peut pas avoir une lecture parfaite, ni un rythme parfait. Le professeur d'instrument est obligé de faire oeuvre de patience.

Ma théorie aborde tous les domaines petit à petit, livre après livre. Un professeur d'instrument, après tout, peut fort bien de temps en temps, fournir une petite explication sur un terme que son élève ignore.

***E.M.** Une dernière question. Pourquoi cet ouvrage de Formation Musicale, à une époque où, me semble-t-il, ce genre foisonne? Comment expliquez-vous son succès par rapport à d'autres qui semblaient fort bien implantés?*

J.P.C. Je me suis souvent expliqué à ce sujet. Lorsque j'étais en classe de Formation Musicale, alors Solfège, nous n'avions qu'un livre pour l'année. Dans les textes de ce livre, toutes les difficultés étaient abordées. Lecture, Rythme et Intonation. Après avoir chanté pendant 1/2 heure ou 3/4 d'heure, le professeur nous expliquait un peu de théorie et puis nous faisait faire une dictée. Mes études étaient terminées lorsqu'on a commencé à parler de scinder les difficultés. De faire des exercices de lecture, de rythme et d'intonations séparément. Je ne suis pas contre. Mais j'ai été atterré, lorsque j'ai commencé à enseigner, par ce que ce modus operandi représentait comme nombre d'ouvrages à acheter pour une année. Un livre de Lecture, un livre de Rythme, un livre d'Intonations. J'ai essayé de suivre un programme et je ne trouvais pas d'ouvrage s'y référant. Petit à petit j'ai commencé à écrire moi-même mes cours que je photocopiais à mes élèves. Pour chaque cours, il n'y avait, pour Lecture, Rythme et Chant, qu'un petit exercice de chaque. Tout rentrait dans une page. On était loin alors de consulter 3 ouvrages. Et puis il y a eu la rencontre avec les Editions Leduc dont vous devez connaître le rôle extrêmement actif dans le domaine de la pédagogie. Ils ont très vite compris que "L'Heure de Formation Musicale" correspondait à un besoin. Nous avons souhaité que la Théorie porte le même titre parce que c'est en fait le même cours. Les volumes de théorie sont donc le complément *indissociable* du livre de l'élève. Dans les nouveaux guides pédagogiques, les renvois à cette théorie vont être ajoutés. C'est un ouvrage qui bouge.

(*) Couleau. L'Heure de Formation Musicale
Guide pédagogique (livre du professeur), Cahier de l'élève, Théorie, en 6 degrés
(de Débutant 1 à Elémentaire 2, F.E.P.L.) - Editions A. Leduc.

Fération Française des Festivals Internationaux de Musique

2 d, rue Isenbart, 25000 Besançon

Christophe Looten
obtient le prix de composition
pour quatuor à cordes,
organisé par la Fédération.

Son oeuvre sera créée à Paris
et reprise par les Festivals membres.

Ce quatuor est édité
par la Société Durand.

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

On ne saurait penser à tout

La musique est un art d'imagination, écrivait MOZART à son père, et l'on peut faire confiance à ce maître de l'imaginaire.

L'imagination a pourtant ses limites, car entre le rêve du compositeur et la réalié, vient se glisser un intermédiaire obligé, incontournable et tyrannique.

Qu'il soit une personne ou un instrument ne change rien à l'affaire. Il faut passer par ses exigences. MOZART n'a jamais demandé à une basse la virtuosité d'un soprano, ni à un piano-forte des notes hors de son registre. S'il lui arrive de frôler les limites du possible, il savait en ce domaine jusqu'où on peut aller trop loin. Le concerto pour piano en ré mineur K 466 a pu surprendre par ses notes graves inexécutables sur les claviers de l'époque, mais le 11 Février 1785, jour de la première audition, MOZART disposait d'un instrument exceptionnel.

Si Wolfgang repoussait les limites du possible en toutes connaissances de cause, d'autres le font par ignorance. Certains professeurs, dont je suis, sont bombardés par de jeunes compositeurs, tout feu tout flamme, de compositions pianistiques impossibles, réclamant 3 mains et 16 doigts.

Comme quoi on ne saurait penser à tout.

En matière d'oeuvres pédagogiques, le problème est d'autant plus ardu que certains grands noms ont donné le mauvais exemple... "Le Petit Livre pour la Jeunesse" de SCHUMANN, n'est pas écrit pour des si jeunes que ça, et le "Livre de WILHELM FRIEDEMANN BACH" est visiblement destiné à un surdoué. Aussi, nombre de compositeurs contemporains, par ailleurs excellents musiciens , tombent-ils dans le piège des difficultés inadaptées et leurs compositions rebutent les enfants auxquels elles sont dédiées.

L'imagination doit donc être canalisée en fonction du but à atteindre.

Là aussi, il faut penser à tout.

Mais il arrive que la puissance créatrice dépasse tous les moyens techniques disponibles de l'époque. Les exemples abondent d'artistes pathétiques en butte aux moyens matériels de leur temps. C'est le combat de VARESE contre les studios de Musique concrète de la Radio pour l'élaboration des bandes de son organisé de "Désert", c'est celui de SCRIABINE pour la mise au point du clavier lumineux de "Prométhée". Ainsi certaines oeuvres ont-elles attendu longtemps avant de toucher le public, le temps que la technique les rattrapent... où qu'un être d'exception ne

réussisse à faire passer le message, comme ce fut le cas pour BEJART avec la 'Damnation de Faust" de BERLIOZ.

Si la Musique, art d'imagination, possède ses propres contraintes, qu'en est-il pour les autres arts, comme l'Architecture qui obéit à des règles physiques astreignantes ?

Pour les avoir méprisées, on ne compte plus les ponts ou les immeubles effondrés avant que d'être achevés, et seule la Tour de Pise semble avoir à ce jour échappé aux lois de la pesanteur.

Dans l'application de l'architecture aux besoins de notre art, on relève, ici ou là, quelques joyeuses réussites.

La Maison de la Radio, avec son plan circulaire, en est une. Dans les premiers jours, certains néophytes trompés par la similiture des portes, et lassés de tourner en rond à la recherche de leur bureau, en perdirent le nord. D'autres se volatilisèrent définitivement et l'on cite le cas de ces deux vieilles filles très dignes, qui, parties aux toilettes, disparurent dans un transformateur. A dénombrer les producteurs qui passent à la trappe dans cette maison, on peut penser qu'il y reste encore beaucoup d'engins de ce genre.

Je connais un Conservatoire tout neuf qui, prenant en cela le contre-pied de la salle Pleyel dont l'acoustique ne profitait à personne, est spécialement conçu pour que tout le monde bénéficie du jeu de chacun. Architecte et commanditaires en sont fort satisfaits. Seuls quelques esprits chagrins dans le corps professoral, se plaignent du bruit des studios voisins. Prendre au vol une dictée musicale en entendant un tuba s'exercer dans une autre tonalité, aiguise le sens polyphonique et débloque les hémisphères cérébraux. Résoudre les énigmes d'un devoir d'harmonie en écoutant un saxophone est un excellent exercice de concentration. Subir le bombardement des percussions pendant une leçon de flûte développe la maîtrise de soi. Le fait que la température ne dépasse jamais 15 degrés même en période caniculaire est une bonne préparation aux conditions réelles de la vie de musicien d'orchestre.

On pourrait encore citer quelques réussites dans l'architecture théâtrale. Ici ce sont les monte-charges, pourtant conçus pour le déménagement des décors, qui refusent obstinément l'entrée aux contrebasses. Ailleurs, c'est le piano à queue qui ne peut monter sur scène et la construction d'un passerelle par-dessus la rampe d'orchestre est un spectacle qui déplace les collèges techniques par classes entières.

On ne saurait évidemment songer qu'un théâtre puisse également servir de salle de concerts.

Mais la palme revient sans conteste à cet espace chorégraphique depuis longtemps attendu par les danseurs. La municipalité du cru s'était surpassée, allant jusqu'à construire autour, un véritable centre culturel avec bibliothèque et auditorium. L'architecte, adepte de la transparence avait rythmé la façade de larges baies vitrées qui laissaient entrer à flot la lumière naturelle dans... les vestiaires. Quant à la salle de danse, elle aussi ouverte sur l'extérieur, elle s'étageait sur deux niveaux car une marche la traversait en son milieu. Vraisemblablement notre "maître" d'oeuvre, pris par des considérations techniques, avait-il oublié qu'une piste de danse se doit d'être plane.

On ne saurait penser à tout.

Il est grand dommage que ces particularités aient été depuis modifiées et les fenêtres obturées avec du papier Kraft, car les populations enthousiastes prouvaient par leur assiduité au spectacle des vestiaires, leur attachement à la cause artistique.

Vers les années 70, I. XENAKIS dans son livre "Musique Achitecture" (1) proposait la construction de villes complètement enfermées sous de gigantesques coupoles. Une rentabilité maximum de la surface au sol permettrait d'entasser par couches superposées, les milliards d'individus que compterait bientôt notre planète. Il avait pensé à tout notre compositeur-architecte; ici une mégalopole consacrée au travail, ailleurs une autre pour les loisirs. J'espérais, de ma vie, ne jamais voir la réalisation de ce cauchemar, c'était sous-estimer l'intuition des poètes. C'est fait !

Le C.N.I.T. du quartier de la Défense à Paris, jusque là semblable à un hangar béant, abrite maintenant une ville miniature avec ses rues, ses places, ses bureaux, sa salle des congrès et même son hôtel. Le matin, des hommes d'affaires pressés vont réveiller leur ulcère à coups "d'espresso" au café du coin, et le soir ils peuvent recevoir leur "secrétaire" aux terrasses des restaurants "en plein air".

J'y rencontrais, l'autre jour, un ami allemand, musicien à l'oreille absolue. Une table et des fauteuils club nous sollicitaient sous un immense parasol (pourquoi grands dieux, puisque le soleil n'y pénètre jamais, mais le décorateur avait tout prévu). Fait rarissime dans notre pays un superbe piano à queue attendait dans un coin l'heure du "tea for two". Je commandais un cocktail carabiné qui arriva en même temps que le pianiste. Mon ami avala une gorgée sur le premier accord et je le vis aussitôt prendre feu. Il devint rouge écarlate, ses yeux virèrent au blanc et l'expression de la plus entière stupéfaction passa sur son visage. Il se leva, ouvrit grand la bouche et avec l'accent germanique du désespoir, se mit à hurler :

– UN ACCORDEUR S'IL VOUS PLAIT !

Comme quoi en musique comme en architecture, on ne saurait penser à tout.

Jean SICHLER

(1) Musique Architecture. Collection Mutations Orientations Paris 1971.

bibliographie

• André BOUCOURECHLIEV. **Essai sur Beethoven.** Editions Actes Sud. 158 pages, 119 francs.

Ainsi donc, à vingt-cinq années de distance, André Boucourechliev renoue-t-il avec son sujet de prédilection. Essai, cette fois, rien moins que neutre, que *musicologiste* (Honni soit "l'horrible Schenker !"); il se démarque, de même, d'une hagiographie volontiers doloriste.

L'auteur s'en prend, tout d'abord, au mythe de l'unité de la Sonate "classique", allant jusqu'à dénoncer le fétichisme des relations tonales à grande échelle chez la plupart de nos analystes. Il souligne ensuite l'attisement par Beethoven des "dissonances de forme" - autrement plus importantes que les dissonances harmoniques (de la déchirure du mouvement "La Malinconia" dans le *Quatuor op. 18 n°6* à la *Grande Fugue*, détachée de l'op. 130).

Sont également mis en évidence (nombreux exemples musicaux à l'appui) la force de frappe inouïe du langage de Beethoven et son pouvoir à nul autre pareil sur le temps musical. *Libido dominandi...* Le jeune musicien face à la société, l'amant désespéré (au terme de l'enquête très circonstanciée menée par l'auteur, l'Immortelle bien aimée" ne serait autre que Antonia Brentano) et le vieux lion solitaire sont précisément dépeints - sans piété excessive toutefois...

Une relecture (convaincante) des principales symphonies et sonates pour piano, ainsi que des six derniers quatuors est proposée in fine. Fruit de nombreuses années de réflexion, ce passionné et passionnant petit essai ne manquera pas de faire date dans l'histoire de la glose beethovénienne.

Francis COUSTE

• **Hommage à Norbert Dufourcq**

L'organiste de St Merry tient une place unique dans l'histoire de l'orgue, particulièrement en ce qui concerne la redécouverte de l'orgue classique français. "Le Livre de l'Orgue français - 1589-1789", publi" de 1971 à 1982 est à cet égard un ouvrage fondamental, une somme. Norbert Dufourcq décrit successivement les buffets et l'art de l'ébéniste dont l'analyse est appuyée par une iconographie exemplaire, la facture et l'art de l'organiser, la musique et ses compositeurs, ainsi que l'étude des conditions de vie des organistes sous l'Ancien Régime. Un tome entier est réservé aux documents et archives. Cet ouvrage marque l'achèvement de la restitution d'une partie majeure de notre patrimoine national qui a débuté au début de ce siècle.

Président des Amis de l'Orgue, membre de la Commission Supérieure des Monuments Historiques, Norbert Dufourcq n'a eu de cesse de faire connaître son instrument de prédilection : pour preuve, son ouvrage dans la collection "Que sais-je ?" intitulé simplement *L'Orgue*, qui met à la portée du néophyte les arcanes de l'instrument et la foule des musiciens qu'il a suscités à travers les âges.

Virtuose : il se doit aussi de connaître l'histoire de son instrument pour en maîtriser le toucher. Merci à Norbert Dufourcq d'avoir permis l'enracinement de l'orgue dans l'horizon culturel contemporain.

• **Les Malheurs d'Orphée.** Etudes rassemblées et présentées par Robert Wangermée, président du Conseil de la Musique de la Communauté française. Collection Création et Communication. Pierre Mardaga, éditeur (12, rue Saint-Vincent, 4020 Liège, Belgique). 427 pages, 222 francs français.

Si l'on en croit les travaux du BIPE (Bureau d'information et de prévision économique), la consommation de la musique en France représentait, au début des années 80, 1,5 % de la consommation totale des ménages (soit plus de la moitié des dépenses consenties alors pour l'automobile). Ce n'est pas négligeable ! Le présent collectif s'attache à mettre en évidence les logiques respectives et de la culture et du profit dans l'économie de la musique.

Dans la première partie " Gestion des institutions non lucratives", il est donné à entendre comment, vaille que vaille, se gère l'ingérable (opéras, orchestres symphoniques, lieux d'innovation et de recherche...). La deuxième partie "Aspects actuels de l'industrie de la musique" propose une analyse économique des modes de production et de diffusion des musiques contemporaines - savantes et populaires.

Dans la troisième partie "Musique et politique culturelle", l'accent est mis - entre autres choses - sur les rapports des pouvoirs politiques et de la musique (François Rouet), sur le parrainage (Guy de Brébisson), sur le défi permanent que représente l'institution Opéra (Frédérique Patureau). Daniel Moreau, président du Conseil supérieur de la Musique et Secrétaire général de la Conférence européenne de la Musique, nous entretient de la politique musicale française dans les médias mais également de la promotion et de la diffusion de la musique française vivante. Le sociologue Antoine Hennion fait l'état des lieux de formation de ceux qu'il appelle "les médiateurs culturels".

In fine, Robert Wangermée fait le départ entre le souhaitable et le possible. Le débat n'est certes pas clos...

• **La musique en France à l'époque romantique. 1830-1870.** Introduction de Jean-Jacques Eigeldinger. Collection Harmoniques. Flammarion, éditeur. 348 pages, 195 francs.

La musique est à la mode à l'époque romantique et c'est à Paris que bat le coeur musical de l'Europe : une bourgeoisie cultivée et mondaine s'adonne avec passion à la pratique du piano et de la musique de chambre, fait le succès du théâtre lyrique à grand spectacle, tandis que se multiplient les sociétés de concerts populaires - "sociétés chantantes" et "sociétés instrumentales". La presse musicale connait une vogue sans égale, la musique et les musiciens inspirent bien souvent les littérateurs... C'est dans cet étonnant climat de frénésie musicale que Gounod, Franck, Lalo, Saint-Saëns, Bizet et Fauré feront leurs premières armes.

Dix de nos meilleurs musicologues ont ici associé leurs compétences pour brosser un paysage musical haut en couleur dont notre temps avait jusqu'à présent quelque peu méconnu les dimensions et la portée. Sont successivement étudiés : le spectacle lyrique au temps du Grand Opéra; les formes du concert; les facteurs d'instruments; piano et pianistes, les sociétés de musique de chambre, le violon en France au temps de Baillot et de Paganini; les musiques du peuple, la musique dans la presse française; la critique musicale au *Journal des Débats...*

La musique française du XIXème siècle redevient décidément à la mode... On ne s'en plaindra pas !

• **Le Tambour et la Harpe,** Oeuvres, pratiques et manifestations musicales. 1788-1800. Textes réunis et présentés par Jean-Rémy Julien (professeur à Lyon II) et Jean Mongrédien (professeur à Paris IV). Editions du May (116, rue du Bac, 75007 Paris). 17,5 x 24, relié sous jaquette, nombreux exemples musicaux, 320 pages.

Du 2 au 7 octobre 1989, l'Université Lumière-Lyon II organisait le colloque "Le Tambour et la Harpe" consacré à la vie musicale en France sous la Révolution. Les actes en sont aujourd'hui publiés. Diverses communications ont été regroupées "autour de catégories socio-esthétiques restituant l'effervescence idéologique et le bouillonnement des idées".

Ainsi, prolongeant les recherches entreprises dans *Orphée Phrygien* - publié naguère dans la même collection -, la première partie du présent ouvrage nous propose des études consacrées, successivement, à la difficulté d'éditer de la musique à Paris sous la Révolution, à l'échec de toute tentative révolutionnaire de démocratiser la musique (dont nous subissons, encore aujourd'hui, les funestes conséquences), au vandalisme dont furent victimes alors de nombreuses orgues, aux rapports de la musique et de la Révolution à Lyon ainsi qu'en Belgique, aux théâtres lyriques de province...

La deuxième partie "Ruptures : une musique engagée et insolite" met l'accent sur la charge politique d'ouvrages tels que : *La Prise de Toulon* de Jean-Frédéric Lemière, *l'Offrande à la Liberté* de Gossec, *"Les Constitutions chantées de l'An VIII"*, *La Marseillaise* et... le pot-pourri, pour piano-forte, genre alors très prisé.

Dans la troisième partie, "L'éternel Orphée", nous sont présentés - entre autres - les avatars du Quatuor à cordes (une découverte : les quatuors de Hyacinthe Jadin), la nouvelle pratique des instruments à vent, l'étonnant parcours idéologique d'un H. M. Berton, l'oeuvre - trop méconnue - de Michel Corrette... Présentée par Jean Gribenski, une bibliographie quasiment exhaustive des travaux relatifs à la musique en France à l'époque de la Révolution clôt ce bel ouvrage.

Il semble en définitive que, mis à part le corpus des hymnes, la Révolution ait eu peu d'influence sur l'évolution de la musique française qui continua de cultiver les genres musicaux (profanes...) de l'Ancien Régime. Une fois retombé l'enthousiasme commémoratif du Bicentenaire, sérieux et impartialité peuvent désormais s'exprimer. Cet ouvrage en témoigne.

• **Guide des opéras de Verdi,** sous la direction de Jean Cabourg, avec la collaboration de quatorze musicologues. Collection : Les Indispensables de la Musique. Editions Fayard. 1283 pages, 280 francs.

Jusqu'à présent, aucune monographie n'avait été consacrée, en France, aux vingt-huit opéras qui, d'*Oberto* (1839) à *Falstaff* (1893), composent l'intégrale de l'oeuvre lyrique de Verdi. Voilà qui est fait, et de belle manière ! Chaque étude propose une genèse de l'ouvrage, une analyse musicale (principaux thèmes notés) et dramaturgique (la plupart des livrets sont donnés intrégralement, en italien et en français) ainsi qu'une discographie complète et circonstanciée.

Les inconditionnels de Verdi - ils sont nombreux en France et aussi peu enclins que leurs homologues wagnériens à tolérer que l'on exprime la moindre réserve sur l'objet de leur culte... - seront comblés. Sinon peut-être par la préface du maître d'oeuvre de l'ouvrage Jean Cabourg, lequel ne fait à l'évidence pas partie de la fanatique phalange. Si Jean Cabourg, en effet, souligne, dans sa remarquable préface intitulée *"Verdi é mobile..."*, l'unité et la cohérence de la poétique verdienne sous une hétérogénéité apparente, il n'en dénonce pas moins la constante duplicité de l'homme, tant dans le domaine politique que dans celui de la création. Iconoclaste et roboratif...

Francis Cousté

Jeux enfantins autour de "MA MERE L'OYE" de MAURICE RAVEL

par **Pierre-Albert CASTANET**
de l'Université de Rouen

E) GUIDE D'ECOUTE POUR LA MUSIQUE DE RAVEL et JEUX METHAPHORIQUES

I- Pavane de la Belle au bois dormant (version orchestre)

Ravel choisit pour le sommeil de la Belle de composer une danse lente qui existait déjà à l'époque de la Renaissance et qui viendrait de Padoue. On dansait la Pavane avec une allure marchée sans précipitation aucune, en minaudant devant la cour. Quels sont les animaux qui ont une allure de danseurs de pavane ?

On peut faire entendre une pavane du XVIème siècle pour situer musicalement et historiquement l'époque. On peut faire entendre aussi - sans dire le titre - la "Pavane pour une infante défunte" de Ravel et demander aux élèves si cela est une pavane ?...

Le plan de la "Pavane de la Belle au bois dormant" est simple, il suit le schéma A - B - A.

A1 = une mélodie simple, douce et expressive jouée à la flûte.
A2 = cellules répétitives de flûte dans l'aigu.
B = passage court de clarinette.
A1 = à nouveau la mélodie douce de la flûte.
A2 = cellules répétitives dans l'aigu, cette fois confiées aux violons.

Apprendre et mémoriser **A1** que l'on chantera bouche fermée, comme une berceuse (éventuellement chercher des paroles).

Faire repérer le retour de **A1** par une levée de doigts.

Faire écouter d'une manière anodine la version pianistique .
Reconnaissance de **A1**?

Eventuellement faire repérer la forme **A - B - A** de la "Pavane pour une infante défunte" en demandant de lever le doigt quand réapparaît le thème initial du cor.

Improviser avec la voix et/ou un petit matériel de classe (trousse, crayons, stylos, gommes...) une forme **A - B - A**.
Exemples :
A = voix bouche fermée
B = voix bouche ouverte
A = voix bouche fermée
ou
A = crayons frappés l'un contre l'autre
B = Frottements de gomme sur la table ou sur une feuille
A = crayons frappés

(enregistrer toujours les exercices, car ces jeux sont réalisés pour faire de la musique et non dans le but d'entrechoquer des crayons ou de gommer)

remarquer que le retour de **A** - dans les exercices en classe - ne peut jamais être identique (improvisation oblige).

comment passer de **A** à **B** et de **B** à **A** ? (silence brusque, superposition / tuilage ...)
Une fois le mécanisme de construction, la confection des différentes matières contrastées - **A** et **B** - assimilées, on peut proposer de jouer à chercher et à réaliser d'autres formes :
A - B - C - B - A / A - B - A - C - A

Regarder les formes symétriques ou non des objets ou oeuvres d'art qui vous entourent.

Dessinez-les, shématisez-les avec lettres A - B - C ...
Un pont à trois arches peut faire : A - B - A.
Une façade de bâtiment moderne très rigoureuse avec toutes les fenêtres identiques peut faire : A - A - A - A.
Si l'une d'entre elles est ouverte, cela peut faire une petite variation : A - A - A* - A.
A pourrait être un son droit chanté sur une voyelle et A* un son ondulé (sur la même voyelle).
A pourrait être une pulsation frappée dans les mains et A* une pulsation frappée sur la table.

Les variations d'un élément peuvent affecter :
- la hauteur (on ne change que le registre aigu / grave),
- l'intensité (on joue / chante plus fort ou moins fort),
- la durée (on ne change que la longueur de l'objet sonore - plus long, plus court),
- le timbre (on ne varie que la couleur du son : un même objet musical de base change de couleur - par exemple "e" de "feuille", "e" de "feu", "e" de "carotte", "e" avec la main devant la bouche, "e" en bouchant le nez ...,
- l'espace (on diffuse le son soit en bougeant, tournant, sautillant ou on fait diffuser le son par des hauts parleurs placés au-dessus, au-dessous, devant, derrière, sur les côtés de l'auditeur).

On peut faire sortir un élève pendant que l'ensemble de la classe décide de réaliser une forme et la faire deviner à celui qui est sorti.

Exemple:
- faire sortir un élève
- le reste de la classe choisit une forme : par exemple A - B - C - A
- choisir des matières différentes bien contrastées et facilement repérables
- faire entrer l'élève sorti
- la classe improvise une matière A (un brouhaha parlé)
- puis passe à la matière B (tapotements sur les joues, bouche ouverte)
- puis arrive la période C (sons droits, bouche fermée)
- et revient à la matière initiale (brouhaha parlé).

Si l'exécution est proprement ordonnée, il sera facile pour le joueur isolé de trouver la forme générale de l'improvisation.

II - Petit Poucet

Nous voici à nouveau devant une forme issue du schéma : **A - B - A.**

A : thème mélancolique au hautbois puis cor anglais accompagné par des violons en sourdine qui tressent des lignes mélodiques ondulées.

B : période reconnaissable par son crescendo de hauteurs en cascades (allant du grave vers l'aigu puis retombant dans le medium) et par son crescendo expressif d'intensité (allant de pianissimo au forte puis revenant à la nuance initiale).

A* : variation de A - période rappelant celle du début. Thème mélancolique au cor anglais avec accompagnement des cordes en sourdine, thème aux bassons et altos perturbés par des gazouillis de flûtes et de violons, puis thème à la flûte.

Ravel a-t-il composé une musique nocturne? Comment?
Improviser une forme A - B - A, avec adjonction dans le deuxième A d'un élément perturbateur, inattendu et insolite. Enregistrer.

Ecouter et inventer chacun une histoire d'après l'audition répétée plusieurs fois.

III - Laideronnette

Encore une forme **A - B - A**

A : introduction plantant le décor oriental. Thème 1 de la flûte piccolo sur cinq notes déroulées en ruban continu (gamme pentatonique typiquement chinoise que l'on trouve aisément sur un piano ou sur tout autre clavier en actionnant exclusivement les touches noires).
Accords stridents fortissimo striant l'espace et le temps. Thème 2 du hautbois moins violent suivi de cellules répétitives de flûte puis de l'orchestre ... A noter l'emploi scintillant de la percussion (célesta, xylophone ...).
Faire écouter une boîte à musique mécanique, un orgue de barbarie, de la musique répétitive de Steve Reich, Phil Glass, Terry Reiley ...

B : Cortège - thème majestueux, rituel et grave des instruments à vent en valeurs longues, balisées par des coups de gongs (tam tam).

A : Retour du thème 1 avec ses ponctuations stridentes et du thème 2.
Conclusion brillante.

Ce morceau évoque-t-il la Chine ? Pourquoi ?
Improviser individuellement une pièce avec seulement cinq objets musicaux :
– soit sur cinq sons chantés respectivement sur "a", "e", "i", "o", et "u".
– soit avec cinq verres ou bouteilles remplis à cinq niveaux différents.
– soit avec cinq matériaux différents (sifflet, casserole, rape à fromage, papier journal, maracas).
– soit sur cinq notes faciles à la flûte à bec ou sur do, la, sol, fa, ré.
– soit sur 5 touches noires consécutives d'un clavier.

Faire un tableau géométrique avec cinq couleurs (par exemple cinq sortes de rouge ou cinq couleurs foncièrement différentes) ou cinq matériaux disparates concrets (par exemple brindilles de paille, tissu noir, laine rouge, macaroni, petits cailloux ...).

On peut partager la classe en cinq et attribuer à chaque clan une note, un effet musical bref, un timbre particulier. Les pupitres interviennent quand ils sont désignés du doigt par un chef choisi dans la classe.

On peut constituer un carillon humain réalisé de cinq personnes placées côte à côte (debout) et ayant chacune un instrument différent (grelots, tambourin, trompe (klaxon), maracas, wood block, appeaux ... ou toux, rire, pleurs, reniflement, chant, parlé ... - l'une d'elles peut même faire le silence ! -. Le carillonneur joue par terre (à genoux) tapant du poing légèrement sur le bout des chaussures du quintette, déclenchant le ou les instruments en rapport avec leur(s) propriétaire(s).

IV. Les entretiens de la Belle et de la Bête

3 parties et une coda dans un mouvement de valse modéré :

A : thème 1 "la Belle" joué par la clarinette (élégance mélodique accompagnée délicatement par l'orchestre).
thème 2 "la Bête" joué par le contrebasson (nonchalance sombre ponctuée de pizzicati dissonants aux cordes graves).

B : développement
Thème 1 varié à la flûte, puis au hautbois, violons ... qui se mélange au thème 2 cette fois-ci ascendant au contrebasson, puis au basson, contrebasses à cordes ... pour arriver à un grand crescendo "assez vif" sur des cellules répétitives qui se ralentiront accompagnées d'un diminuendo.

A : retour du thème 1 à la clarinette superposé au thème 2 au contrebasson.
B : bref développement des thèmes 1 et 2, grand crescendo sur les cellules répétitives (sans diminuendo - ponctuation de la tension par un coup de cymbales).

Coda ("un peu plus lent") :
glissando de harpe, matérialisant le coup de baguette magique et la métamorphose de la Bête en Prince.

Thème 2, lyrique et expressif dans le sur - aigu du violon solo, puis au violoncelle pendant que le thème 1 s'égrène à la flûte et à la harpe.
Improviser en mettant en valeur deux niveaux paramétriques contrastés et en suivant le plan simplifié des "Entretiens" de Ravel.

Exemple :
Partager la classe en deux : une moitié pour le Thème 1, l'autre pour le Thème 2.

Plan :
Thème 1 = chanter aigu
puis Thème 2 = chanter grave
puis Thème 1 + 2

ou :
Thème 1 = parler doucement
puis Thème 2 = parler fort
puis Thème 1 + 2

ou :

Thème 1 = chanter des sons longs et lisses sur "a" (medium)
puis Thème 2 = chanter en tapottant les lèvres sur "a" (medium)
puis Thème 1 + 2

Faire le contraire, partir de 1 + 2, puis 2 seul, puis 1 seul ...

entretiens face à face (en miroir)

– le miroir fidèle
un élève *x* fait un son ou un geste (ou les deux à la fois)
un élève *y* répète le plus exactement possible la proposition de *x*

– le miroir déformant
x propose un son ou un geste (ou les deux)
y agrandit monstrueusement ou réduit à presque rien la proposition

– le miroir contraire
x propose en son/geste
y répond en faisant le contraire

Attention, plusieurs contraires peuvent être envisagés : contraire de sens (un mime d'amour deviendra une phase de haine), de situation (à une proposition assise peut correspondre une proposition debout), de paramètres sonores(aigu/grave, forte/piano, long/court, lisse/granuleux ...), de direction (à une phase déroulant trois éléments A - B - C pourra correspondre une autre faisant apparaître C - B - A).

– le miroir chanteur
x émet une proposition parlée
y la met en musique

– le miroir confident
x pose une question chantée ou bruitée
y répond musicalement (suite logique)

– le miroir méchant
x joue un petit évènement (son et/ou geste)
y répond par quelque chose de tout autre, sans rapport ni référence avec la proposition de *x*.

V Le jardin féérique

La forme générale est prisonnière du geste dynamique de toute la pièce :
un grand crescendo (même si l'effet triomphal se réalise par paliers distincts qui interrompent l'avancée monodirectionnelle). Deux thèmes sont mis en scène.
A : le thème 1 est présent dès le début aux violons ("lent et grave") puis repris par les bois.

B : le thème 2 interprété au violon solo couplé au célesta, "très expressif", plus mouvementé, d'un lyrisme élégiaque et très aigu.

Coda : Reprise variée du thème 1 (plus riche, en canon à l'orchestre) qui déclenche la somptueuse péroraison du tutti en fanfare accompagné de tremolo des cordes, de glissandi de célesta et de harpe et de ruban tintinabulant du jeu de timbres.
(danse générale, volées de cloches, noces royales, apothéose ...)

Ecouter la fin de "l'oiseau de feu" d'Igor Stravinsky et imaginer une histoire en rapport avec l'atmosphère sonore.
Trouver plusieurs débuts différents de cette même fin d'histoire.
Idem pour la fin des "Jeux" de Claude Debussy.
Idem pour la "danse finale" de "El sombrero de tres picos" (le tricorne) de Manuel de Falla.

Faire la même chose dans le domaine du dessin (bande dessinée).
Donner à chaque élève la même image finale (figurative ou abstraite) et demander d'inventer les quatre premières feuilles.

Retrouver l'objet caché
– faire sortir de la classe un élève *x*
– cacher un objet (tambourin, grelots, cloches ...) dans un endroit de la classe.
– faire rentrer l'élève *x* qui devra retrouver l'objet, les yeux bandés, aux sons émis par la classe entière :
. chanter bouche fermée et pianissimo lorsque *x* est très loin de l'objet.
. chanter fortissimo et bouche ouverte lorsque *x* est très près.

. Du début à la fin du jeu, il ne doit pas y avoir de silence et le passage d'un état à un autre (loin, moins loin, près, très près) doit se faire sans à-coup par le procédé progressif du crescendo ou du decrescendo (pianissimo, piano, mezzo forte, forte).

Jeu des vagues ou jeu du vent
– partager la classe en deux parties.
– un chef est désigné par la classe.
– il invite les deux parties à parler, puis à chanter dans le registre medium suivant la position de ses mains :
main gauche = partie gauche du choeur
main droite = partie droite du choeur
main en bas = pianissimo (cela ne veut pas dire chanter grave)
main en haut = fortissimo (cela ne veut pas dire chanter aigu)
positions intermédiaires en rapport avec les notions de crescendo et de decrescendo continus.

⁂

Les jeux proposés pour telle scène de Ma Mère L'Oye peuvent évidemment être arrangés pour les autre scènes, comme il est aussi évident que chaque idée ludique énoncée donnera naissance à bon nombre de germes de jeux à expérimenter sur le champ. On aura soin de métisser les auditions par plusieurs enregistrements de l'oeuvre : la version orchestrale par différents ensembles et chefs, la version sur clavier par divers couples pianistisques, voire par des transcriptions insolites comme celle réalisée par " les Percussions Claviers de Lyon" (cf. "Ma Mère L'Oye" de Ravel, arrangement de G. Lecointe, Compact Disc BNL 112743, BNL Productions 1988, Distribution Auvidis - France).

Pierre Albert CASTANET

SELECTION BIBLIOGRAPHIQUE :

– Maurice Ravel : "Ma Mère L'Oye" , partition pour piano ou orchestre, Paris, Editions Durand, 1912.

– Pierre Albert Castanet : "Impro - Duo - Ludo", jeux à improviser à deux, Mt St Aigan, Publications de l'Université de Rouen n° 122, 1986, (B. P 108, F. 76134 Mt St Aignan Cedex).

– " A propos de Ma Mère L'Oye", fiche Musique et Culture, Série n° 31, Strasbourg, Octobre 1985, (15 rue Hechner F. 67000 Strasbourg).

SELECTION DISCOGRAPHIQUE :

– Maurice Ravel : "L'enfant et les sortilèges", direction Lorin Maazel, Deutsche Grammophon.

– Franco Donatoni : "Ombra", ensemble Alternance, direction Luca Pfaff, Compact Disc Harmonic Record, H / CD 8616, Paris, France, 1986.

– Musique sacrée des moines tibétains, disque Arion 33 385, Arion France 1976.

– Pierre Shaeffer : "Masquerage" in "Parole et Musique", Paris, disque INA - GRM 1982, distribution Harmonia Mundi France.

– Jonathan Harvey : "Mortuos Plango, Vivos Voco" - avec Hugues Dufourt : "Saturne" - , disque Erato 71544, 1984, distribution RCA France.

– Manuel de Falla "El Sombrero de tres picos", compact disc EMI England, 1987.

– Luc Ferrari, "Presque rien", Paris, disque INA - GRM , 1980, distribution Harmonia Mundi France. (.../...)

– Edgar Varèse : "Ionisation" - avec Ianis Xenakis : "Persephassa" - Percussions de Strasbourg, Disque Philips.

– François Bayle : "Tremblement de terre très doux", disque INA - GRM, Paris,1980, distribution Harmonia Mundi France.

– Serge Nigg : "Jérôme Bosch Symphonie", disque INA archives / Portée Chant du Monde, 1980.

– Philipp Glass : "Dance 1 et 3", The Tomato Music Co, New York, 1980 (.../...)

---

* Voir l'Education Musicale n° 376 - Mars 1991

nOtre discOthèque

• Pierre CERTON, *Chansons; Messe "sur le pont d'Avignon";* The Boston Camerata, Joel Cohen. Harmonia Mundi 1901034, ADD (?), 49'15.

Pierre Certon (? –1572) nous a laissé 8 messes, une cinquantaine de motets, des psaumes et plus de 300 chansons de 2 à 13 voix. Compositeur plus qu'estimable, Certon marque un maillon important de l'histoire de la musique, faisant la transition entre la chanson parisienne et l'air de cour. Et pourtant, les enregistrements d'oeuvres de Pierre Certon sont rares - une chanson, surtout gaillarde, dans telle ou telle anthologie - et plus rares encore sont les disques qui lui sont entièrement consacrés. Il faut donc se réjouir de retrouver en CD ce disque paru il y a plus de dix ans. L'interprétation variée, est digne d'éloges, et la collection économique, à petit prix.

Pour mieux goûter ce disque, on lira avec profit la publication du colloque *Musique et poésie au XVIe siècle,* éd. du CNRS, 1954, rééd. 1973.

• *Musique de la Renaissance anglaise pour cuivres;* Canadian Brass, CBS Masterworks MK 45792, DDD, 58'02.

Au temps, déjà loin hélas, de mon adolescence, j'avais été enthousiasmé par un disque consacré aux *Cuivres royaux de la cour de Jacques 1er d'Angleterre* sous la direction du regretté Thurston Dart (L'Oiseau-Lyre) et j'avais alors découvert Holborne, Simpson, Harding, etc.; le report en CD serait le bienvenu.

Je retrouve avec ce CD la même passion pour savourer des oeuvres de Holborne, Gibbons, Morley, Byrd ou Johnson. Un disque à faire rutiler l'installation domestique : chaîne stéréo médiocre, s'abstenir !

• Joseph HAYDN, *Quatuors à cordes op. 77 et 103; Quatuor Takacs.* Decca 430 199-2, DDD, 60'38.

J'ai déjà présenté ici l'excellente version de l'op. 51 de Brahms par le Quatuor Takacs (Decca) et je me demandais s'il est possible de jouer avec le même bonheur Brahms et Haydn. La réponse est affirmative, et ces encore jeunes instrumentistes font preuve d'une musicalité étonnante. Tout est parfaitement mis en place, en particulier les mouvements lents, trop souvent massacrés par les interprètes de Haydn. Un disque d'exception, sans doute la meilleure version actuelle de l'op. 77, et qui appelle une suite.

• Wolfgang A. MOZART, *Quintettes à cordes:* Quatuor Orlando, Nobuko Imai, alto. Bis, 3 CD séparés, CD 431, 432 et 433, DDD, 71'15, 71' et 66'28.

On ne présente plus les six quintettes à cordes de Mozart, K 174, 406, 515, 516, 593 et 614, pas plus que les interprètes de ce disque. On aurait cependant tort de croire qu'il s'agit d'une version de plus, surtout en cette année Mozart, car la version proposée est bien belle et l'enregistrement est soigné. Mon seul regret concerne le finale du K 593 dont le texte enregistré, conforme à celui que la NBA a hélas publié, est pas satisfaisant; je lui préfère celui qu'indique Alfred Einstein dans son *Mozart,* Desclée de Brouwer, 1954, p. 238. Mais c'est là une remarque de perfectionniste impénitent, et je recommande chaudement cette version.

• Ludwig van BEETHOVEN, *Quatuors à cordes op. 18 n°5* et *op.59 n°1;* Nouveau Quatuor de Budapest. Hyperion CDA 66403, DDD, 68'30.

Le voilà donc, ce quatuor op. 18 n°5, dont on aurait pu douter, d'après le livret du volume précédent, qu'il figurât dans cette nouvelle intégrale ! Mais les choses sérieuses commencent avec les trois quatuors op. 59 dédiés au comte Razumovsky, l'ambassadeur de Russie à Vienne. En cette année 1806, qui voit l'achèvement de ces trois oeuvres, Ludwig devient le grand Beethoven : *Sonate, Appassionata, 4° Concerto pour piano, Concerto pour Violon, 4° Symphonie ...*

Le Nouveau Quatuor de Budapest doit donc se confronter aux meilleurs et il faut reconnaître qu'il s'aplique et mérite largement le détour. On attend la suite avec confiance.

• Carl Loewe, *Ballades:* Kurt Moll, basse, Cord Garben, piano. Harmonia Mundi 1905171, ADD (?), 52'50.

Comme le fait remarquer John Warrack dans le livret, Carl Loewe (1796-1869) est né deux mois avant Schubert et lui survécut quarante ans. Mais là s'arrête la comparaison car on peut sans dommage pour l'histoire de la musique oublier ses six opéras, ses deux symphonies, ses dix-sept oratorios, ses choeurs, etc. Plus de la moitié de ses 386 mélodies – que Loewe chantait en s'accompagnant – sont des ballades. C'est dans ces oeuvres qu'il a le mieux réussi, puisant ses textes fréquemment dans les nombreux recueils de chants populaires dont la publication se multiplie en Allemagne depuis *La voix des peuples en chansons* de Herder (1778-1779). Il célèbre ainsi le folklore et le nationalisme allemands à travers Kopisch, Seidl ou Uhland. Là est le grand intérêt de ce disque servi par d'excellents interprètes, reparu en collection économique avec les textes et leur traduction.

• Franz SCHUBERT, *Trios op.100* et *148;* Stuttgart piano Trio. Espoir classique 8.550132 -V, DDD, 57'51.

Exit la collection "Naxos", Virgin Megastore nous la repropose, avec textes traduits en français, sous le label d'"Espoir classique". Avec des interprètes venus surtout de Hongrie et de Tchécoslovaquie, l'ambition est de nous proposer des enregistrements soignés à petit prix, de façon à ce que le mélomane ordinaire puisse se constituer aisément une solide discothèque de base. Une bonne trentaine de disques sont déjà disponibles. Si l'on en juge par cette version de Schubert, les promesses sont tenues.

• *Musique de l'époque Biedermeier,* vol.2; Ensemble Biedermeier de Vienne. Denon CD-77052, DDD, 76'57.

Dans des arrangements pour deux violons, alto et contrebasse, le Biedermeier Ensemble de Vienne nous avait déjà proposé un premier disque d'oeuvres des "rois de la valse". Ils récidivent en élargissant le nombre de compositeurs. On se croirait dans un café viennois...

• Richard WAGNER, ***Polonia, Rule Britannia, Marche pour le centenaire des E.U., Marche impériale;*** **Hong Kong Philharmonic Orchestra, dir. Varujan Kajian. Marco PoLo 8.220114, DDD, 46'08.**

Ces quatre oeuvres pour grand orchestre sont des curiosités très rarement enregistrées. Il faut donc remercier l'éditeur car, au détour de telle ou telle page, on perçoit ou retrouve le grand Wagner. De 1836 datent les ouvertures *Rule Britannia* et *Polonia*. La *Marche pour le centenaire des Etats-Unis* (1876) est une commande de la ville de Philadelphie pour célébrer le premier siècle de la proclamation de l'indépendance américaine. Quant à la *Marche impériale* (1871) pour la proclamation du roi de Prusse comme empereur allemand, elle est due à l'opportunisme de Wagner plus qu'à une crise nationaliste, comme celle qui avait fait écrire à Brahms son *Triumphlied*. Une curiosité qui s'écoute avec jubilation et que l'on aurait tort de négliger.

• Robert SCHUMANN, ***OEuvres complètes pour deux pianos et piano à quatre mains;*** **Hector Moreno, Norberto Capelli, etc. Rodolphe, coffret de 2 CD, COCEU 009.10, DDD, 79'22 et 79'06.**

Du rare, du beau et de jeunes interprètes admirables... rien moins que le premier enregistrement mondial véritablement intégral de l'ensemble de ces oeuvres. Comme si cela ne suffisait pas à réjouir les mélomanes, nous avons là une version qui s'impose d'emblée comme une référence. On en jugera en particulier à l'écoute de cette oeuvre admirable qu'est l'*Andante et variations* lop.16 pour deux pianos, deux violoncelles et cor. De quoi satisfaire l'amateur distrait comme le connaisseur le plus exigeant.
Bravo et merci !

• Johannes BRAHMS, ***L'oeuvre pour orgue;*** **Jacques van Oortmerssen. Bis CD 479, DDD, 66'32.**

Le 24 mai 1856, Brahms écrit à Clara Schumann : "J'ai déjà envisagé la possibilité de devenir organiste virtuose très convenable, avant l'année prochaine". A la suite de Robert Schumann, et sans doute à l'instigation de Robert et Clara, Brahms étudia l'orgue et les maîtres de cet instrument, particulièrement Jean-Sébastien Bach, qu'il joua avec délectation. Il ne nous à laissé que cinq oeuvres pour orgue seul, mais ce sont des oeuvres qui comptent, en particulier les 11 préludes de choral de 1896.

Les enregistrements de ces quelques pièces n'encombrent pas les discothèques, aussi faut-il apprécier cette version de Jacques van Oortmerssen sur un orgue suédois. Une interprétation sensible et généreurse.

• Johannes BRAHMS, ***Quintettes op 111 et 115;*** **Melos Quartett, Gérard Caussé, alto, Michel Portal, clarinette, Harmonia Mundi 901349, DDD, 67'02.**

Harmonia Mundi semble s'être lancé dans une série de musique de chambre, et il faut avouer que ces nouveaux enregistrements sont tout à fait réussis. On peut cependant s'interroger sur ce couplage un peu curieux; je crois qu'il aurait été préférable de réunir les deux quintettes à cordes, mais peut-être l'op.88 est-il déjà programmé pour un prochain disque?

• Claude DEBUSSY, ***La Mer, Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes;*** **Orchestre de la Suisse Romande, dir. Armin Jordan. Erato 2292-45605-2, DDD, 57'43.**

Armin Jordan dirige ici trois pages orchestrales majeures de Debussy. Il a la chance de bénéficier de la longue tradition de l'Orchestre de la Suisse Romande, des partitions annotées par Ernest Ansermet - remaniements des *Nocturnes* et de *La mer* par Debussy lui-même - et du travail préparatoire de l'édion des *Nocturnes* par Denis Herlin et Gilbert Amy sous la direction de François Lesure. A la suite d'Ernest Ansermet, Armin Jordan est un des rares chefs à rétablir dans le dernier mouvement de *La Mer*, " Dialogue du vent et de la mer", un superbe choral de cuivres ajouté par Debussy après l'édition de 1905. Lors de sa célèbre rencontre avec Debussy en 1917, Ansermet nota certaines corrections, dont le fameux choral; cf. François Hudry, *Ernest Ansermet, pionnier de la musique*, L'Aire musicale, Lausanne, 1983, pp.53-56.

Cette version est donc une lecture très fouillée des partitions et est de plus servie par un enregistrement somptueux.

• Richard STRAUSS, ***Enoch Arden; Gert Westphal,*** **récitant, John Buttrick, piano. Jecklin-Disco JD 592-2, ADD, 64'48.**

Je ne connaissais pas d'enregistrement de ce mélodrame pour récitant et piano, composé en 1898 (et non 1897 comme il est indiqué à tort) par Strauss - c'est son op.38 - à la demande du grand acteur Ernest von Possart, directeur de théâtre de Munich, et donc patron de Richard.

La musique illustre un véritable petit roman en vers de Lord Tennyson (1809-1892) paru en 1864 et vite devenu son oeuvre la plus populaire. Le poète nous conte l'histoire banale d'un marin que l'on croyait perdu en mer; rentré au pays, il retrouve sa femme remariée et décide de s'effacer pour ne pas géner son bonheur. Strauss a composé une musique sobre mais variée, évitant l'emphase du poète victorien. L'interprétation respecte cette sobriété mais il est fort dommage de ne pas avoir mis le texte, récité ici dans une version allemande due à Adolf Strodtmann. Présentation en allemand et en anglais.

• Richard STRAUSS, ***Musique pour cuivres symphoniques;*** **The Locke brass Consort, dir. James Stobart. Chandos 8419, ADD, 36'02.**

Ce disque, à la durée bien courte, contient des oeuvres rarement enregistrées mais fort intéressantes : *Festmusik des Stadt Wien, Fanfare für die wienner Philharmoniker* ou l'*Hymne olympique*. L'interprétation est bonne et l'enregistrement de 1980 a été bien reporté en CD, ce qui permet de découvrir un Strauss peu connu.

• Maurce RAVEL, ***Ma mère l'oye,*** **etc.; European chamber Orchestra per musica, dir. Julian Reynolds. Etcetera KTC 1040, DDD (?), 56'56.**

A côté d'une belle interprétation de la version orchestrale de *Ma mère l'oye*, ce disque nous propose des orchestrations par Ravel d'oeuvres d'autres compositeurs. D'abord, deux oeuvres de Debussy,*Sarabande* et *Danse* (Tarantelle styrienne); puis des extraits du *Carnaval* de Schumann; enfin, le *Menuet pompeux* de Chabrier.

On sait combien il est périlleux d'orchestrer des oeuvres pour piano (cf. *Les Sylphides...*), mais Ravel, génial orchestrateur, était un spécialiste. Pourtant, même lui a eu du mal avec Schumann, et le résultat n'est guère brillant. Mais ces orchestrations sont rarement enregistrées et valent d'être écoutées, d'autant plus que l'interprétation est excellente.

• Manuel de FALLA, *Nuits dans les jardins d'Espagne;* Ernesto HALFFTER, *Rapsodie portugaise*; Roberto GERHARD, *Alegrias;* Guillermo Gonzalez, piano, Orchestre symphonique de Tenerife, dir. Victor Pablo Pérez. Etcetera KTC 1095, DDD, 56'33.

Très beau disque de musique espagnole avec, pour débuter, une remarquable version des *Nuits dans les jardins d'Espagne*, une des plus belles que je connaisse, peut-être même, désormais, la référence. Après le maître, le disciple, avec la belle *Rapsodie portugaise* d'Halffter pour piano et orchestre, où l'on retrouve aussi des influences de Ravel et de Milhaud. La suite du ballet *Alegrias* de Gerhard me semble moins inspirée. Au total, un disque réussi, à ranger dans la case réservée à Falla.

• André JOLIVET, *Concerto pour harpe, Concerto pour ondes Martenot*, etc.; Lily Laskine, harpe, Ginette Martenot, ondes Martenot, Orchestre de l'Opéra de Paris, dir. André Jolivet. Adès 13.291-2, ADD, 64'16.

Retour en CD d'oeuvres de qualité dans des interprétations de référence, sous la baguette du compositeur. Aux deux concertos s'ajoutent *Nana* pour piano, par Françoise Gobet et les ravissantes *Pastorales de Noël* par Jacques Castagner, flûte, Gérard Faisandier, basson et Lily Laskine, Harpe. Un disque d'anthologie à conserver précieusement.

• Joseph KOSMA, *Chansons, Baptistes*, Jean-Christophe, Benoît, Baryton, Bernard Ringeissen, piano, Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, dir. Serge Baudo. Adès 13.292 -2, ADD, 49'48.

Naturellement, les chansons de Kosma ne sont pas les lieder de Schubert ou Schumann, mais on écoute agréablement la mise en musique des textes de Prévert (*Les enfants qui s'aiment, Les feuilles mortes, Barbara...)*, Queneau, Desnos ou Aragon; en tout, 16 chansons. Emouvante est la suite d'orchestre *Baptiste* écrite pour le film *Les enfants du paradis* (1944) de Marcel Carné : on revoit aisément la pantomine interprétée par Jean-Louis Barrault.

• Hommage à Paul TORTELIER

Le retour en CD de ces enregistrement était prévu dans le courant de l'année, mais la disparition de Paul Tortelier a amené l'éditeur, Erato, à lui rendre aussitôt hommage.

Trois disques lui sont consacrés, et permettent de savourer toutes les facettes du grand violoncelliste que fut Tortelier, un des meilleurs de notre temps. D'abord, avec Robert Veyron-Lacroix au clavecin, les *Sonates* BWV 1027, 1028 et 1029 de Jean-Sébastien Bach (2292-45659-2, ADD, 46'10) et six *Sonates* RV 40, 41, 43, 45, 46 et 47 de Vivaldi (2292-45658-2, ADD, 57'41).

Enfin, un superbe disque où Jean Hubeau au piano donne à Tortelier une fort belle réplique dans trois oeuvres de Fauré (Elégie op.24, *Sonates* op.109 et 117) et la *Sonate* de Debussy(2292-45660-2, ADD, 55'14).

L'éditeur a eu l'idée nostalgique de reproduire la pochette des disques noirs.

Philippe ZWANG

INFOS EXPRESS

• NOMBRE TOTAL DES PLACES OFFERTES AUX CONCOURS EXTERNE ET INTERNE DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS CERTIFIÉS (CAPES). SESSION DE 1991

– Concours externe
Section I Education musicale et chant choral : 250
– Concours interne : 190 places (B.O. n°10)

• CENTRES D'ENSEIGNEMENT MUSICAL ALAIN CARRÉ

Les Centres d'Enseignement Musical Alain Carré sont des lieux de vie musicale, des structures accueillant enfants et adultes dans un seul souci : favoriser l'épanouissement musical de l'individu, sans réserve ni discrimination d'aucune sorte : physique, mentale, sociale, d'âge, de niveau... Le Centre le plus important en France pratiquant la pédagogie musicale d'Alain Carré fonctionne à Rennes; Les activités du Centre l'amènent à être lui-même le point de convergence d'expériences nouvelles en pédagogie musicale.

Le Centre reçoit des stagiaires venus observer les aspects pratiques de la pédagogie. Il envoie à son tour des professeurs dans les structures françaises et étrangères pour introduire les fondements de la pédagogie développée à Rennes

Renseignements : 4, rue Ronsard, 35000 Rennes. Tél. : 99 53 21 28 ou Département Formations Professionnelles Alain Carré, 87 bis rue de Vern, 35200 Rennes. Tél. 99 53 70 55.

• MUSÉE D'ORSAY

En avril, l'Ensemble instrumental du Conservatoire de Paris composé des meilleurs éléments du Conservatoire, donnera deux programmes d'oeuvres pour instruments à vent solistes, du cor au basson en passant par la clarinette, la flûte et le hautbois sans oublier le piano.

Le concert du soir réunira le Choeur de l'Orchestre national de Lyon, dirigé par Bernard Tétu, Colette Alliot-Lugaz et Florence Katz, Chant, et Georges Pludermacher au piano. On y entendra notamment deux oeuvres très rarement jouées : *La Sulamite* pour soprano et choeur de femmes, scène lyrique d'Emmanuel Chabrier et *Inscriptions champêtres* pour choeur a capella d'André Caplet.
62 rue de Lille 75007 Paris

• VILLE DE BOULOGNE-BILLANCOURT

Icônes et icônes brodées de la Sainte Russie, des XVIème et XVIIème siècles. Collections des musées de la Fédération de Russie.
Exposition jusqu'au 11 mai 1991 au Centre Culturel; tous les jours de 9h à 21h, le dimanche de 10 à 12h. 22 rue de la Belle-Feuille 92100 BOULOGNE

• THÉLEME CONTEMPORAIN

Propose pour ses rencontres 91

La création de l'Opéra d'enfants «Tom et la Licorne» de Denise Duf au théatre de Montélimar le 6 Avril à 20h30 (création)



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V. BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
La Symphonie Pastorale — n° 295
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
Quatuor n° 4 — n° 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n° 1) — n° 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 326
Les Troyens — nos 366/367

BRAHMS
4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — n° 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n° 5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322

GERSHWIN
Rhapsody in blue — n° 368

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n° 102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

IBERT
Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
Vallée — n° 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n° 4 en La M. — n° 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M.
Symphonie en sol mineur K
Quintette pour clarinette

J.C. PETIT
Jean de Florette

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchest

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé
Cendrillon
IIIe Concerto pour piano en

PUCCINI
Messa di Gloria

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III)

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux
Contes de ma mère l'Oye
Daphnis et Chloé

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbi

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle
La Danse macabre

E. SATIE
Parade

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M
La Mort et la jeune fille

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15
Manfred

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae

I. STRAVINSKY
Pétrouchka

A. SZYMANOWSKI
Masques

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue

R. WAGNER
Siegfried Idyll — n° 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n° 2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n° 106 : Actus Tragicus — n° 312

Chaque commande doit être accompagnée de so
établi au nom de l'EDUCATION I

BAC 1991 : 63 F + 12 F de port - Disque du Bac : 72 F +



l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. N° 990469 C PARIS

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______
Profession ______ Adresse complète
______ Code
Pays ______

Je soussigné, souscris un abonnement
SIMPLE ☐ 10 r
COUPLÉ ☐ ave
Suppl. baccalauréat ☐ ann
Cassette baccalauréat ☐ ann
Disque baccalauréat ☐ ann
Laser Disc bacccalauréat ☐ ann
Abonnement de soutien ☐ con (le

Je verse la somme de ______ F comprenant ______

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

* Dont 12 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 120 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliati

(1) Cocher les cases de votre choix.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
26, Faubourg des Ancêtres
B.P. 455
90008 **BELFORT CEDEX**
- **BIETRY**
35, rue des Arènes
25000 **BESANÇON**
- **CAPELLE MUSIQUE**
17, avenue Clemenceau
34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
13-15, rue du Parlement Ste Catherine
33000 **BORDEAUX**
- **PAROLES ET MUSIQUE**
13, place Guy Paulin
33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
2, rue Froide
14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
25, avenue Albert Sorel
14000 **CAEN**
- **VANDEVILLE**
18, rue Jean Bellegambe
59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
4, rue de la Monnaie
59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
11-13, Place du Général de Gaulle
59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
35, rue Tupin
69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
3, Place Bellecour
69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
25, Quai de Bondy
69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
28, rue Robert Triger
72000 **LE MANS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
2, rue Moustier
13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
5, rue Grignan
13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
178-180, rue de Rome
13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
65, rue de Lodi
13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
11-13, rue des Clercs
57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
28, boulevard du Jeu de Paume
34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
Place de la République
68100 **MULHOUSE**
- **ARPEGES MUSIQUE**
2, rue Piron
44000 **NANTES**
- **PIANORGUE**
2 bis, rue de Santeuil
44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
29, rue de Lépante
06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
45, avenue Jean Médecin
06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
11, avenue Maréchal Foch
43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
M. COMBES
3, rue de la Visitation
35000 **RENNES**
- **DUROS**
10, rue Plelo
35000 **RENNES**
- **DAMAMME MUSIQUE**
3, rue Grand Pont
76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
15-19, Place Jean Jaurès
42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
29, rue Antoine Durafour
42100 **SAINT-ETIENNE**
- **ARPEGES**
1, rue du Dôme
67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
12, rue Anatole France
83000 **TOULON**
- **Maison BARON**
19-25, rue Rémusat
31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
33, rue Lavoisier
37000 **TOURS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
57, rue du Pont du Gät
26000 **VALENCE**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
68 bis, rue Réaumur
75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
23, Quai Saint Michel
75005 PARIS
- **PAROLES ET MUSIQUE**
81, boulevard Saint Michel
75005 PARIS
- **PUGNO**
19, Quai des Grands Augustins
75006 PARIS
- **HAMM**
135-139, rue de Rennes
75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
49, rue de Rome
75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
34, rue Godot de Mauroy
75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
15, rue d'Abbeville
75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
23, rue Bénard
75014 PARIS
- **FALADO**
Librairie Musicale
6, rue Léopold Robert
75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
3, rue Saint Simon
78000 Versailles
- **LA CLE DE SOL**
18, Place Pierre Goujon
78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
103, boulevard Jean Jaurès
92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
14, rue de Puisaye
95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07